

PIEL Y HUESOS

CASA DE LA MEMORIA

CONSTRUCCIÓN DEL REFUGIO SIMBÓLICO A
PARTIR DE LA IDEA DEL RESTO FÍSICO

Julia García Gilarranz

Trabajo de Fin de Grado en Bellas Artes

Tutora: Margarita González Vázquez

Curso 2016/2017



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

RESUMEN

En este escrito se desarrolla un estudio conceptual en torno a la idea de resto físico como generador de espacios simbólicos habitables. El recorrido que se propone a través de los artistas seleccionados sigue la pista de una noción particular entorno a la idea de resto –o rastro– como elemento de resignificación en la construcción de lugares y que, por tanto, altera la naturaleza del *habitar*. En el desarrollo de la investigación la idea de resto adquirirá nuevos sentidos como imagen votiva, reliquia o incluso como semilla. Este objeto de estudio se abordará por tanto desde su manifestación en diferentes relatos y obras artísticas, atravesando etapas históricas desde la prehistoria hasta la contemporaneidad y apoyándose en el estudio de varios autores y teóricos. Las interconexiones que se establecen entre las distintas obras y referencias irán tejiendo una red, un mapa personal sobre el que se construye nuestro relato. Este modo de plantear la investigación artística responde, no solo a la necesidad de desarrollar una genealogía artística propia, sino al interés por los nuevos interrogantes que desencadena cada nueva conexión. Del mismo modo, este desarrollo conceptual se apoya en una producción personal, lo que establece un circuito de realimentación entre ambos. La ambición de este trabajo no es, en definitiva, dar una respuesta concreta a la cuestión planteada, si no generar nuevas preguntas e incertidumbres en base a las cuales pueda seguir ampliándose y madurando tanto la visión del marco histórico y conceptual, como la práctica del propio trabajo creativo de la autora.

PALABRAS CLAVE

Resto

Símbolo

Casa

Huella

Hueso

Habitar

Semilla

Piel

Memoria

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CONSTRUIR CON LA IMAGEN. Un acercamiento a la identificación simbólica	4
Sánchez Ferlosio: <i>Pequeñas mangas de niño muerto</i>	
Identificación con el resto; Bataille y el primer objeto sagrado.	
ÍDOLOS, EXVOTOS Y MULETAS. CONSTRUIR CON NUESTRA IMAGEN	6
- A propósito del Oculado de Almizaraque	6
Ídolos oculados: dibujo y hueso.	
- Exvotos: encarnación orgánica y metamórfica	7
De los exvotos de cera a la obra de Pepe Espaliú.	
- Materia es memoria. Cuando el “estdo naciente” irrumpe en el presente	11
Giuseppe Penone, Ser fósil	
CONSTRUIR DESDE EL RESTO O CUANDO EL RESTO ES SEMILLA	12
- La Posa de Juan Muñoz y <i>The Maybe</i> de Cornelia Parker: Construir para la suspensión	12
- Doris Salcedo. Construir sobre el resto dolorido	17
- Heidi Bucher. Construir con la piel	20
PRODUCCIÓN PERSONAL	23
- Sombra-Resto-Semilla. Estampas de huesos	23
- Cuerpo-Casa-Piel. Instalación de un refugio	25
CONCLUSIONES	28
BIBLIOGRAFÍA	29

INTRODUCCIÓN

El vínculo simbólico por el que podemos llegar a identificar en el resto físico una realidad que lo trasciende es el punto de partida para el desarrollo de esta investigación. Este vínculo que se da entre la imagen superviviente y una idea que puede estar ligada a su pasado, que podemos ser incluso nosotros mismos, es al mismo tiempo lo que la convierte en huella, señal y vestigio de una realidad que se extiende más allá de lo que ven nuestros ojos. Porque esa nueva dimensión que adopta el resto animado por la memoria que otorgamos a la materia responde al pensamiento simbólico. Este es el caso de los ídolos oculados o los exvotos en los que, como veremos en su correspondiente capítulo, la imagen que es rastro del cuerpo vivo, ya sea por contacto directo o por representación, funciona como elemento de conjunción entre la realidad en la que habita el individuo y la concepción de una dimensión que la trasciende.

A través de la obra de Pepe Espaliú y Giuseppe Penone se verá que estas ideas no corresponden únicamente a un tipo de concepción arcaica y supersticiosa del mundo propia de sociedades “primitivas”, sino que se trata de intuiciones inherentes al pensamiento humano. Esto se manifestará también en los trabajos de varios artistas contemporáneos como Juan Muñoz, Doris Salcedo o Heidi Bucher, en los que se analiza el papel que cumple el resto físico en la creación de espacios de la memoria; lugares en los que ese rastro se convierte en semilla que germina en todo lo que toca y ejerce como condicionante de la acción del habitar.

Como se señalaba en el resumen, este trabajo consiste en la interconexión de varios autores, filósofos, historiadores y artistas de referencia, para la creación de un mapa conceptual en el que abordar una idea común desde la diversidad en sus manifestaciones. Esta diversidad de la que hablo pone de relieve la necesidad de desarrollar una lectura personal de la historia, una genealogía propia que rompa de algún modo con la lectura preestablecida de la historial lineal basada en la consecución de etapas bajo una idea de progreso. Aquí se pone en entredicho que este tipo de pensamiento simbólico en el que se basa el estudio responda a una lógica primitiva dejada atrás. Se explora cómo estos vínculos perviven y se manifiestan aún hoy como no podría ser de otra manera a través de la producción de distintos artistas contemporáneos.

El germen de esta investigación se ha ido gestando a lo largo de los cuatro años de carrera desde las clases de historia del arte en las que ya se nos animaba a mirar la historia bajo nuestro propio prisma para desmigarla, reconstruirla y dibujarla bajo cualquiera de sus posibles e infinitas formas. Aprovecho para indicar que este TFG es resultado de los conocimientos que he podido adquirir en mi paso por la facultad, no solo en las clases del departamento de historia, sino también en las de dibujo o grabado. Todos ellos espacios que me han abierto a nuevas formas de concebir la creación y experiencia artística.

CONSTRUIR CON LA IMAGEN

Un acercamiento a la identificación simbólica

Al sol se están secando los kimonos:

¡Ay, las pequeñas mangas
del niño muerto!

Este hai-ku que nos trae Sánchez Ferlosio en *Las semanas del jardín* nos presenta en tres versos el preciso y punzante instante en el que el padre contempla la cotidiana escena de los kimonos tendidos al sol, movidos por el inerte balanceo del viento y con “esa singular capacidad de los vestidos para presentar a las personas”. Pero lo que la imagen le devuelve en ese momento es la abrupta consciencia de una ausencia.

<< ¿Por qué no el propio cuerpo muerto, que yace todavía sobre el lecho, y sí, en cambio, el kimono que se ve por la ventana, puesto a secar al sol? El cuerpo *es* el niño y es el lugar del hecho, el kimono *significa* el niño y es el lugar de la representación; siempre necesitamos un espejo para saber lo que nos ha pasado. [...] el pequeño kimono, tendido cuando el niño todavía estaba vivo, sigue allí todavía, entre los de los que todavía viven, como si el niño todavía viviera. >> (Sanchez Ferlosio, 1974, p.127)

El espejo devuelve una brecha. <<El cuerpo *es* el niño, el kimono *significa* el niño>>. Ese significar es lo que enfrenta al padre a su realidad. Es a través de la representación como conocemos el mundo. Este poder desencadenante, esa capacidad de encarnar lo ausente, es lo que convierte a los objetos que dejamos atrás en símbolos y significantes.

Para plantear las bases de esta idea nos remontamos al primer encuentro entre el hombre y su propio resto. Porque el que fue primer espejo del que nos habla Ferlosio fue también el primer objeto sagrado.

<<Las inhumaciones de cuerpos sucedían, por otra parte, a reacciones más generales, más antiguas, que sólo tomaban el cráneo como objeto. El cráneo era la parte del cuerpo que no debía en la muerte cesar de representar al ser que lo habitaba. Los objetos podían cambiar, pero algo sobrevivía a su cambio: tras la muerte, el cráneo era siempre aquel hombre con el que los supervivientes tenían trato en otro tiempo. El cráneo fue para estos seres rudimentarios un objeto imperfecto, de algún modo deficiente, en algún sentido era ese hombre pero sin embargo, no lo era. >> (Bataille, 2013, p. 31)

El objeto-rastro es en sí mismo una existencia quebrada. Súbita discordancia que desata, en palabras de Ferlosio, “todo el contraste entre el antes y el después, entre el todavía-y-siempre de la cotidianidad y el ya-no-nunca-jamás de la tragedia. El *todavía* de las pequeñas mangas movidas por la brisa despliega por reflexión ante los ojos todo el abismo del *ya no* de los pequeños brazos movidos por la vida.” (Sanchez Ferlosio, 1974, p. 129)

Lo que Georges Bataille defiende en su libro *Lacaux o el nacimiento del arte* es que es a través de esta inmensa grieta que se abre ante la visión del resto – encarnación de la angustia por reconocer el ineludible devenir – como el hombre concibe la posibilidad de una dimensión diferente a la “acción eficaz”. Es decir, el hombre adquiere por vez primera consciencia de lo sagrado.

Esta nueva consciencia de la muerte, además de un sentimiento de miedo o de respeto, implicaba un <<sentimiento fuerte que los restos humanos fuesen objetos diferentes de todos los demás [...] presencia de un valor nuevo: los muertos, al menos en su rostro, fascinaron a los vivos, que se esforzaron por prohibir acercarse a ellos, y que limitaron ese vaivén corriente que un objeto cualquiera permite a su alrededor. [...] La muy antigua actitud de los hombres con respecto a los muertos significa que la clasificación fundamental de los objetos había comenzado, unos tenidos por sagrados y por prohibidos, otros considerados

profanos, manejables y accesibles sin limitaciones. Esta clasificación domina los movimientos constitutivos de lo humano. >>
(Bataille, 2013, p. 34)

Nace así una forma de pensamiento no racional, un pensamiento simbólico y mágico responsable en frente de todas las manifestaciones rituales, festivas o espirituales que trascienden lo puramente pragmático. Con el nacimiento de la angustia nace también el arte. En las siguientes páginas se indagará desde distintas perspectivas la potencialidad que los huesos encierran para ejercer como elemento de conjunción sagrado entre la vida y la muerte así como convertirse en semilla que germina desde su propia memoria. Porque a través de distintas manifestaciones artísticas o rituales el hueso –el resto– se desprende de un falso estatismo para crecer como vértebra, caparazón o soporte de nuestras construcciones simbólicas. El resto aparecerá en el juego de las representaciones como tráfuga de aquel mundo de los objetos inertes y romperá con la prohibición que la muerte impuso sobre ellos.

Tal es el caso de los amuletos que los inuit construyen con las falanges de distintos tamaños. Aquí los huesos se emplean, según forma y talla, para la representación de figuras humanas llegando a veces a configurar familias enteras combinando distintos huesos para reunir a todos los individuos en un mismo conjunto: “Otros huesos (según sus morfologías) se consideran igualmente con valores femeninos o masculinos. Un aspecto fundamental en estos juguetes es el tamaño, buscándose iguales formas en diferentes tallas para de ese modo representar a “la madre” y a “los hijos”, para lo que se recurre a huesos de individuos adultos frente a huesos de infantiles o incluso fetos.” (Maicas Ramos, 2010, p. 122) El tamaño como aspecto decisivo a la hora de la representación es una cuestión recurrente que veremos también en el caso de algunos exvotos en los que el peso de la materia empleada será el nexo simbólico con el mal representado o encarnado.

En *El ritual de la serpiente* Aby Warburg narra su encuentro con los indios pueblo de Norteamérica. A través del testimonio de estos pueblos nos muestra su fascinación por las ceremonias que los indígenas llevan a cabo buscando un impacto concreto y efectivo a través de la magia y, sobretudo, por una forma de pensamiento mítico y simbólico de la que el hombre moderno reniega pese a haber respondido durante siglos a la humana necesidad de conexión con el mundo que le rodea.

<<El templo es un arbolito adornado con plumas denominado nakwakwocis. “Antes teníamos un árbol grande, ahora hemos escogido uno pequeño porque el alma del niño es pequeña. [...] Se trata de establecer un vínculo entre las fuerzas naturales y el hombre, es decir, un symbolon, el elemento de conjunción, por lo que el ritmo mágico opera como una conexión real al enviar un mediador – que en este caso es el árbol, porque al estar arraigado al suelo, tiene un lazo más fuerte con la tierra que el ser humano-. Este árbol es pues, el mediador preestablecido que abre la puerta al mundo subterráneo. >> (Warburg, 2004, p.37-40)

El ritual es un espacio donde el razonamiento se detiene para que las pasiones intuitivas alcen el vuelo. En este terreno el lenguaje que nos guía es el del símbolo, las “interconexiones simbólicas”.

ÍDOLOS, EXVOTOS Y MULETAS. CONSTRUIR CON NUESTRA IMAGEN

A propósito del Oculado de Almizaraque

“Plano, seco, duro, resistente, económico, monocromo, inexpresivo, desacralizado, ligero y delgado como un silbido, sea el recuerdo de algo que fue, pero que todavía sigue siendo, y que también es resto, huella, poso, sombra, depósito de vida mucho antes que presencia de muerte, materia fundamental, pura construcción, tesoro oculto, cosa transparente, perfecta inteligencia, esquema, cuerpo anónimo, desnudo, asexuado, o frío en apariencia...” (Valle, 2000, p.235)

Esta minuciosa descripción de Agustín Valle esconde un doble sujeto. Dibujo y esqueleto, esqueleto y dibujo, parece que los dos cuerpos han nacido de una misma idea, de una misma forma de percibir y construir.

Resto, huella, poso, sombra... Depósito de vida mucho antes que presencia de muerte. La pequeña figura hecha de hueso y trazo - de trazo hundido en el hueso - devuelve una mirada abierta y punzante. Los dos ojos como platos que nunca han pestañado parecen cumplir su función aún entre las grietas que cubren la superficie del hueso atravesándolo de lado a lado. En este Ídolo, el resto que Huberman nos describía como primer acercamiento del hombre al abismo de su devenir, como rastro inconfundible de la muerte, es animado a través del poder de la imagen que penetra en él hasta hacerse uno.

<<No hay nada de mágico en la idea de correlacionar la terminación de una imagen al pintarle los ojos con el hecho de atribuirle vida por esa razón. El fenómeno, o bien existe en el nivel de metáfora pura, o bien tiene una realidad perfectamente deducible para el espectador. Los ojos, como hemos visto repetidamente, proporcionan el testimonio de vida más inmediato en los seres vivos; en las imágenes –donde la ausencia, en el primer nivel, excluye la posibilidad de movimiento- tienen un poder incluso mayor para dar vida. >> (Freedberg, 2010, p. 239)

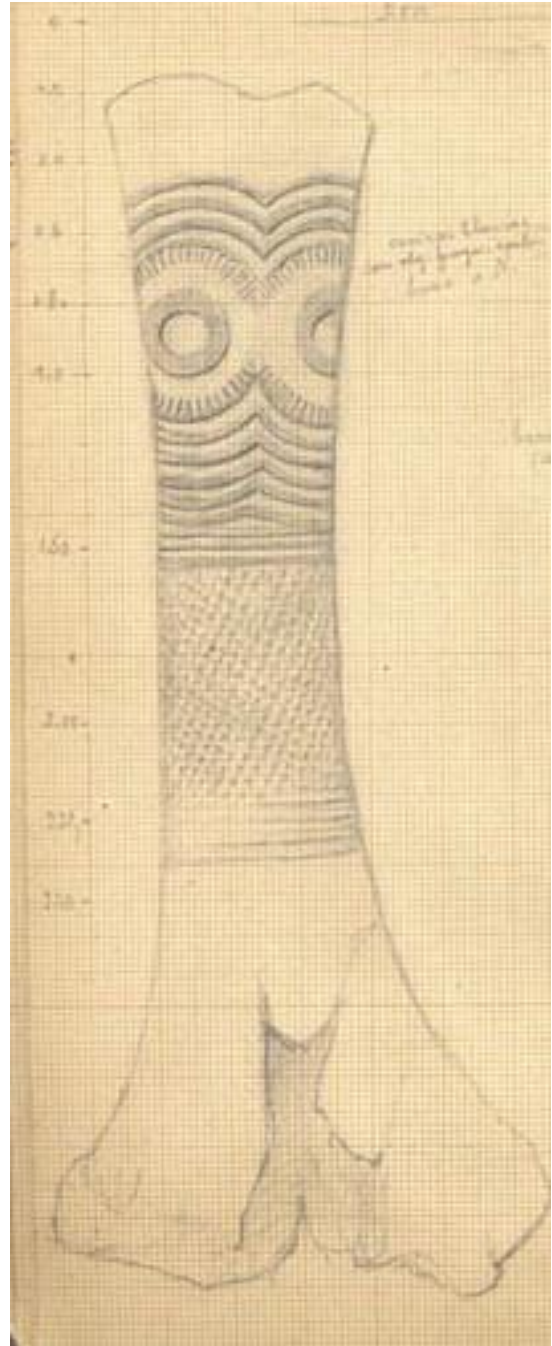
En el Poder de las imágenes David Freedberg nos muestra una gran cantidad de ejemplos a lo largo de la historia en los que la representación de los ojos se convierte en un ritual mediante el cual se le otorga a la figura un nuevo estatus en el orden de las imágenes; el objeto estático e inerte se transforma para ser receptáculo de vida. En nuestro ídolo esta transfiguración parte del objeto más estático e inerte al que podemos enfrentarnos. El hueso, “depósito de vida mucho antes que presencia de muerte”, resto inconfundible, es dotado de el más preciso signo de vida y, de repente, cuando el hombre así lo ha decidido, se erige como el mediador perfecto entre lo vivo y lo muerto. No en vano, las distintas interpretaciones que los arqueólogos e historiadores han podido aportar, siempre con extremada prudencia, se orientan a este tipo de conexión:

<<Los ojos abiertos de los ídolos oculados llevarían codificado un mensaje (¿mirada divina protectora o vigilante?) que no parece ser el mismo que portan los demás ídolos sincrónicos carentes de detalles faciales. Sea cual fuere el verdadero significado de los ídolos, parece evidente que juegan un papel importante en el mundo funerario, toda vez que con frecuencia acompañan a los muertos, bien de forma individual relacionados con un cráneo, bien como depósito colectivo agrupados en un lugar de sepulcro>>. (Pascal, 2010, p.110)

La segunda corriente interpretativa relaciona a los oculados con el culto una diosa denominada “Diosa Madre”, divinidad neolítica de la fertilidad. Esta hipótesis nos deja la posibilidad aún más extraordinaria de que los huesos hayan podido ser materia elegida para encarnar una potencia de vida. En tal caso la animación del resto, huella o sombra que es todo hueso lo devolvería a su condición primigenia como soporte de vida. Estaríamos ante el hueso convertido en semilla.



Oculado de Almizaraque



Exvotos: encarnación orgánica y metamórfica

En muchos de los casos expuestos en las páginas anteriores se intuía la intencionalidad que subyace en el proceso por el que la imagen se transfigura hasta ser elevada a ídolo, representación o simplemente objeto de culto. Esa búsqueda de un efecto real, un impacto palpable, se revela nítidamente en las imágenes votivas o exvotos. En ellos la capacidad de las imágenes para representar(nos) es al mismo tiempo poder para transformar nuestros males. Son además prueba de que este tipo de pensamiento que venimos definiendo no corresponde únicamente a las culturas “primitivas” basadas en creencias mágicas e ingenuas. Por el contrario, se trata de imágenes que aparecen en todas las épocas y en muy diversas partes del mundo, atravesando el tiempo sin querer encajar en la narración lineal y progresiva de la historia del arte. “Se trata, en el fondo, de ideas primitivas enraizadas en lo más profundo de la mentalidad humana, demasiado humana, de todos los tiempos y todos los países.” (Didi-Huberman, 2013, p.23)

Interesa analizar aquí el empleo que se hace en estas imágenes de distintos materiales y cómo les otorga un estado animado por el nexo votivo; fenómeno por el que una masa de cera deja de ser masa de cera o una muleta deja de ser muleta y pasa a ser canal para el cambio efectivo en el individuo que estas imágenes encarnan. Y es que la materia convertida en exvoto será concebida casi como una extensión del propio cuerpo, como un rastro que no solo reproduce una parte del individuo, sino que mediante una forma de pensamiento puramente simbólico, llega a ser parte o sombra de él. Es así como la cera o la muleta se coloca al mismo nivel que los huesos sobre los que se ha escrito en las líneas anteriores. Es así como llegaremos a entenderlos también como una forma de resto.

Mientras que los huesos responden a una relación directa – resto orgánico de nuestro propio cuerpo, soporte elemental y superviviente único de su pasada existencia- los exvotos de cera, responden a una simpatía tanto por similitud como por afinidad de la materia empleada. Ante todo, la imagen de cera será una imagen orgánica y transformable. El material posee una maleabilidad que le permite adoptar otra forma al cambiar los síntomas; adaptarse y evolucionar junto con el cuerpo vivo conservando su conexión.

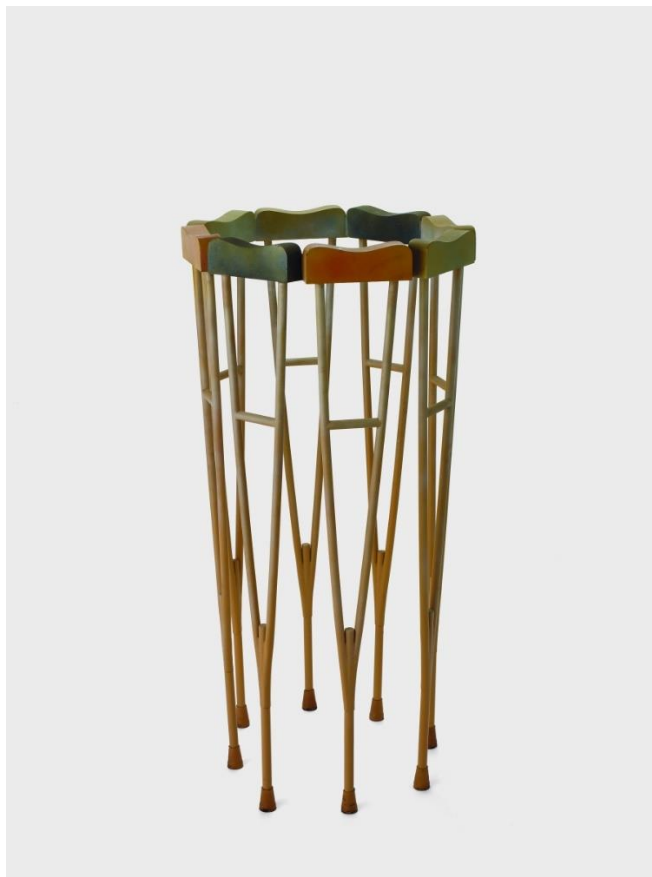
<<Comprenderemos, creo, que el tiempo “inmóvil” o “resistente” (hablando estilísticamente) de las formas votivas es simplemente la otra cara de una utilidad que se presenta permanentemente abierta, disponible, móvil. La cera, la calidad de material que acepta múltiples plasticidades, se presta perfectamente a todas las labilidades del síntoma que el objeto votivo trata mágicamente de devolver a su estado anterior, de curar, de transfigurar. La cera aparece y desaparece, es decir, puede constantemente aparecer bajo nuevas fijaciones orgánicas. Es polivalente, reproducible y metamórfica, exactamente igual que los síntomas que debe representar por una parte, y conjurar por la otra. Ahora bien, en una constante metamorfosis, nunca deja de afirmar una identificación indestructible con su referente: permite, si lo podemos decir así, una ganancia carnal, de esa carne a la que imita tan perfectamente y a la cual vuelve tan obstinadamente... Esa carne a la que sustituye y a la que hace subsistir: por semejanza, ciertamente, pero también por contacto, ya que se define como un material orgánico (una “carne maleable” que misteriosamente proviene del cuerpo de las abejas) y como consecuencia de que su plasticidad es resultado de esta “vida” que le confiere el simple calor de nuestras manos. Ganancia de tiempo y ganancia de carne: la cera como material revela ya su capacidad de funcionar psíquicamente como material de deseo. >> (Didi-Huberman, 2013, p.25)

Ese vínculo por contacto que apoya a la potencia de la semejanza en el caso de la cera se hace más palpable en un segundo tipo de exvoto que parte de la representación simbólica a través de “objetos-residuo, resto de las pruebas orgánicas psíquicamente: muletas, prótesis, espinas, flechas...” (Didi-Huberman, 2013, p.15-20)

Estos objetos “a los que el donante está unido y que le unen a algo” y que operan por tanto como resto o rastro vinculante hablan también de lo que le diferencia e individualiza. La manifestación de la enfermedad se convierte en un rasgo tan representativo del individuo como los rasgos de su cara o el color de su pelo. Un rasgo doloroso que al mismo tiempo supone una escisión con respecto al entorno, una forma que rompe con el curso previsto en el desarrollo vital de un individuo. Esa diferencia latente en el cuerpo enfermo es ampliamente explorada en la obra de Pepe Espaliú. El cuerpo como fundamento del individuo aparece en su obra en cuanto forma de relación con el mundo circundante. La enfermedad, las consecuencias e implicaciones derivadas de la transformación del cuerpo se convierten en manifestaciones del estado de aislamiento que el individuo sufre en un contexto colectivo. La presencia de la muerte, el dolor y sus síntomas se muestran como algunas de las dificultades que el individuo enfrentará para desarrollar y reivindicar su propia identidad que, para Espaliú, será resultado tanto del mundo exterior como de su realidad interior y orgánica.



Exvotos de cera.



Pepe Espaliú. *El nido*, 1993. Hierro pintado. 125x65cm

En la escultura *Nido* las muletas ensambladas y colocadas en círculo aparecen como objeto-residuo del enfermo tal y como lo harían las formas votivas por contacto de las que hablábamos anteriormente. El objeto mediador entre el cuerpo enfermo, sus síntomas, y el mundo circundante es separado de su función previa. Arrebatadas de su utilidad original, las muletas no son ya apoyo ni ayuda para el enfermo, no al menos en su forma práctica o racional. La rearticulación del objeto como rastro de la enfermedad es ahora presencia perturbadora bajo un nombre que remite a la protección de la morada más intuitiva y primigenia pero también la más frágil y expuesta.

Nido es además un conjunto de acciones que Espaliú desarrolla en 1993 con motivo de Sonsbeek, celebrado en la ciudad holandesa de Arnhem. Durante varios días repitió una acción que consistía en subirse a una tarima octogonal que habría hecho construir en lo alto de uno de los árboles que se encontraban en los alrededores de la galería. Esta tarima rodeaba el troco del gran árbol formando una superficie por la que Espaliú podría caminar formando círculos. En este deambular repetitivo el artista se iba deshaciendo de su ropa que quedaba repartida por la tarima. Tras varios días repitiendo la acción el tejido se amontaba formando una suerte de nido, resultado directo de la acumulación del tiempo y del esfuerzo físico que el cuerpo enfermo realizaba dejando tras de sí el rastro de la ropa que le habría protegido. El nido no es solamente una construcción habitable resultado de la acción del artista, es también un receptor del dolor y del constante proceso de degeneración al que éste está sujeto.

<<Michellet nos sugiere la casa construida por el cuerpo, por el cuerpo tomando su forma desde el interior como una concha, en una intimidad que trabaja físicamente. Es el interior del nido lo que impone su forma. “Por dentro, el instrumento que impone al nido su forma circular no es otra cosa que el cuerpo del pájaro. Girando constantemente y abombando el muro por todos los lados logra formar ese círculo [...] La casa es la persona misma, su forma y su esfuerzo más inmediato; yo diría su padecimiento. El resultado sólo se obtiene por la presión continuamente reiterada del pecho”. >> (Bachelard, 2016, p.135)

El nido de Espaliú es ante todo el nido de su cuerpo, nacido desde su forma, su esfuerzo, sus dolencias, construido a base de lo que él, en su cíclico movimiento, deja atrás; las ropas de las que se desprende para ir tejiendo el espacio, su espacio, no son otra cosa que la protección más próxima, más ajustada a su piel. La casa-nido es casa-universo que le recoge y le reconoce porque se ha construido desde su propio rastro, desde la memoria de su propio cuerpo. En este trabajo de Espaliú subyace además la idea de la casa-vestido; casa receptáculo de la memoria y del tiempo que transforma y desgasta, idea en la que volveré a incidir más a fondo en el capítulo de “construir con la piel”.



Pepe Esaliú, El Nido, performance 1993.

Materia es memoria. Cuando el “estado naciente” irrumpe en el presente

<<Cada refugio abandonado, cada poroso esqueleto caen a lo largo de los siglos y por los siglos de los siglos en una prolongada lluvia de semillas estériles. Se superponen en un barro formado casi en exclusiva por ellos mismos, que se endurece y se convierte en piedra. Han vuelto a la fijeza que repudiaron en otro tiempo. Incluso cuando todavía se reconoce su forma, en un lugar o en otro, en los cimientos, no es más que una cifra, una señal que denuncia el paso efímero de una especie. >> (Callois, 2016, p. 168)

Esa piedra, conjunción de cuerpos unidos y cristalizados, es arrastrada, golpeada, erosionada, pulida, segregada... El ejercicio tenaz del río transforma y esculpe todo lo que en él se mueve: “Minerales tráfugas, sacados de su torpeza, adaptados a la vida y segregados por ella, golpeados así por la maldición de crecer”. (Callois, 2016, p.167) El ciclo no cesa; de la aparente fijación en la que parece haber acabado la materia convertida en cimiento, rastro homogeneizado en la piedra, vuelve a resurgir el caprichoso fenómeno de la transformación.

En *Ser cráneo* Didi-Huberman escribe sobre las piedras de río de Giuseppe Penone: “encuentro, en un mismo lugar, de dos temporalidades profundamente diferentes” (Didi-Huberman, 2009, p.55). Estas dos temporalidades (geológica y artística) responden al origen de cada una de ellas; la obra consiste efectivamente en dos piedras de río aparentemente gemelas. Las formas que dibujan y modelan sus superficies parecen idénticas, formadas por la misma acción escultórica de la corriente y los años. Sin embargo, y como no podría haber sido de otra manera, una de ellas es copia “artificial” de la primera, resultado de la mano del artista que reproduce la obra de la naturaleza con sus propias herramientas y, sobre todo, con su propia escala temporal. La acción parece en sí misma un manifiesto en el que tanto la escultura como el río se colocan en un mismo plano. Son simplemente procesos que tienden a crear formas, agua o cincel es solo cuestión de escala temporal.

“Cuestión de lugares y cuestión de seres fijados, esculpidos al mismo tiempo [...] lugares producidos en sus *estados nacientes*, en sus estados de *atrios* visuales y táctiles”. La referencia que la obra hace a ese “estado naciente” es lo que al mismo tiempo la articula como escultura permanentemente abierta. Mientras que un objeto acabado “exhibe su cierre” olvidando su propio nacimiento y proceso de crecimiento, el objeto que recuerda su origen conserva el voluble don de transformarse.

Del mismo modo, Penone reflexiona sobre la mano que se hunde en la tierra húmeda y excava para extraer “una forma presente donde se aglutinan, se inscriben, todos los tiempos del lugar concreto de los cuales está hecho el material, de donde extrae su *estado naciente*. [...] Excavar no es sólo cavar la tierra para sacar de ella cosas muertas desde hace mucho tiempo. Es también preparar, en la tierra abierta un paso para las formas que tengan en sí mismas la memoria de su devenir, de su nacimiento o crecimiento futuros”. (Didi-Huberman, 2009, p. 58-59)

Esta forma de “tocar el tiempo” no implica una dominación del mismo, no debemos entender en ello una resistencia ni un intento de alcanzar una permanencia siempre ficticia de las formas existentes. Se trata de comprender las formas a partir de lo que las ha hecho posibles, concebirlas como rastro de un proceso que se extiende en el presente y que al conservar la memoria grabada en su propia materialidad contiene la conciencia de su devenir. Como veremos en el siguiente capítulo “tocar no es asir, y menos aún poseer, dominar [...] La escultura trabaja con huellas más que con objetos [...] en el doble sentido de vestigio y de *estado naciente: nada de vida y nada de muerte*, como tan bien indica Penone”. (Didi-Huberman, 2009, p.75)

CONSTRUIR DESDE EL RESTO O CUANDO EL RESTO ES SEMILLA

La Posa de Juan Muñoz y *The Maybe* de Cornelia Parker: Construir para la suspensión

Es una leve oscilación la que diferencia a una parcela de suelo de su vecina inmediata. Una perturbación casi imperceptible que define, por la concesión que hacemos a una línea en el suelo o una madera que corta el espacio, un dentro y un fuera y precisa con ello el lugar destinado a contenernos.

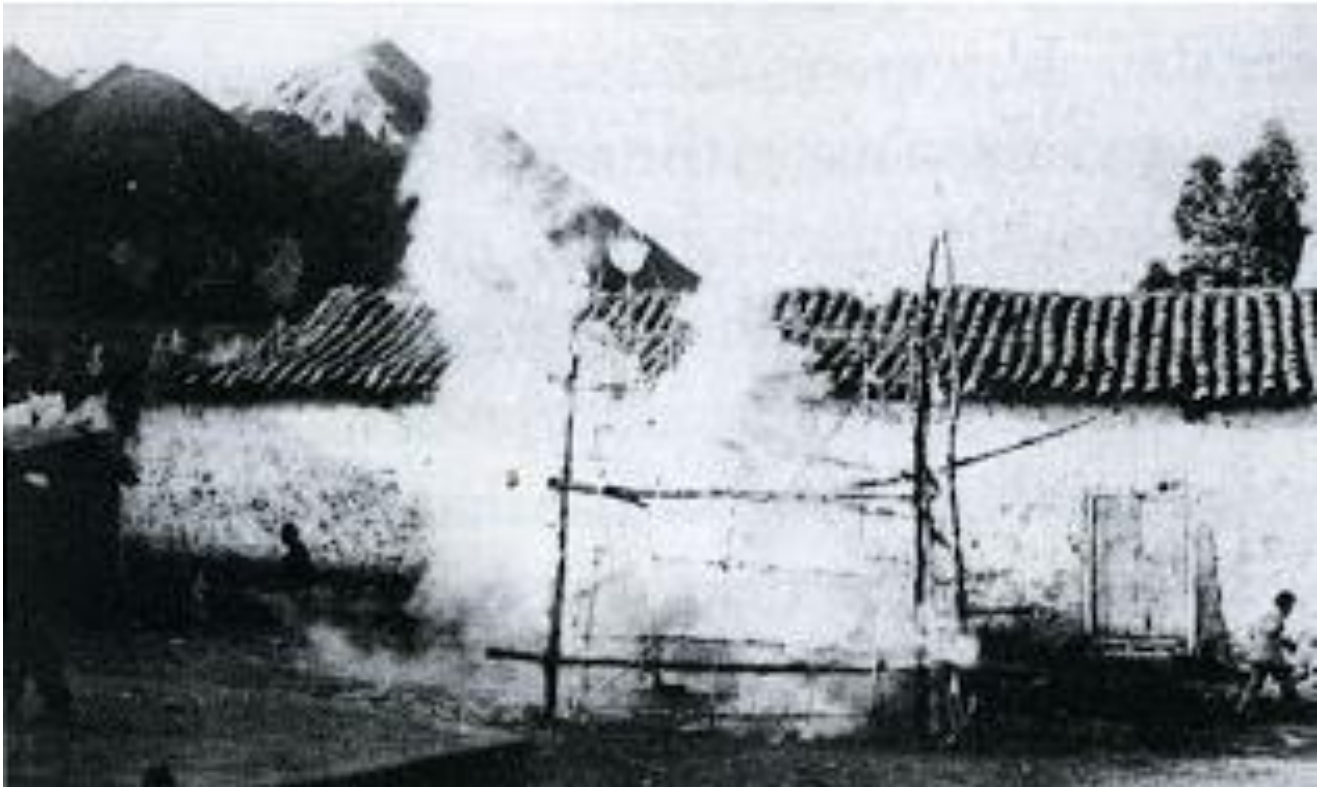
La Posa que Juan Muñoz imagina con todo detalle en sus escritos es una especie de refugio simbólico, construcción soñada avocada a una periódica destrucción y reconstrucción. Los habitantes de Zurite, pueblo peruano en el que se ubica esta narración, levantan la Posa en algún punto de la plaza cada año y vuelven a destruirla quemándola sin mayor ceremonia para volver a reconstruirla al año siguiente. Este ritual que el artista narra en sus escritos parece recoger la idea de lugar para el ensueño, como un tipo de construcción suspendida que remitirá siempre a “la primera casa”.

Se trata de una frágil casa, o representación de una casa más bien, edificada con apenas una docena de quebradizos palos unidos y sin recubrimiento alguno que parecen dibujar en el aire un espacio cuyo interior permanece expuesto a cualquier mirada externa. Queda claro que el destino de esta casa no es proteger ni resguardar a sus posibles habitantes, tampoco cumplir la función de templo o monumento para el pueblo. Es por el contrario, un espacio de tránsito, un lugar donde hacer un alto en el camino antes de proseguir la marcha, pero tampoco con la intención de descansar. El campesino que pasa por la plaza de Zurite y entra en la Posa permanece allí de pie, en silencio, a la vista de todos pero en un momento indefinido de aislamiento en el que se encuentra con una forma de habitar diferente. No espera nada, no ocurre nada porque el tiempo allí no transcurre. Se encuentra en una forma de suspensión que le coloca en el centro de su propio universo:

<<El labrador peruano debe saber que al entrar en esta morada debe llevar el habitar a un extremo de máxima tensión. En algún momento, aunque sea con otras palabras, en verdad debe intuir que al ocupar esta habitación se sitúa en el centro mismo del espacio para desde allí afirmar, desde el espacio y con el espacio, una experiencia que el espacio habitado no puede alojar: el vacío. >> (Muñoz, 2009, p.139)

“Es como estar a un cuarto a oscuras, eso, quieto en un cuarto a oscuras” escribe Juan Muñoz. La Posa funciona como cápsula, como un paréntesis entre dos acciones del mismo modo que podrían hacer los balcones del escultor. Quizás podamos acercarnos a esta forma de entender el habitar de la Posa desde su construcción, volviendo otra vez a aquel “estado naciente” de las cosas. Y es que la Posa en sí misma se concibe de algún modo como una vuelta al estado naciente de cada casa que conforma Zurite. “La posa es de antes. Es la primera casa que nuestros ancestros construyeron en Zurite. Por eso cada año usamos maderas que vienen de nuestras casas, que a su vez vienen de la primera, como una semilla [...] para así poder dar marcha atrás, cada año, hasta *la primera casa*”. (Muñoz, 2009, p. 129)

Los habitantes del pueblo recogen entonces listones de madera procedente de la “primera casa” con ánimo de conservar un vínculo que se renueva anualmente. Ese resto que alude a un origen común, al germen de todo lo que en el presente constituye Zurite, parece actuar con una suerte de aquella magia por contacto que animaba las imágenes votivas o que daba forma a los nidos de Espaliú. El resto, más que reliquia sacralizada, se considera sedimento necesario para cimentar una construcción que guarda la memoria en su propia esencia. “Desde la primera casa [...]



La Posa en Zurite

como una semilla"... Este sistema de construir desde el origen para revivir cíclicamente "la primera casa" ¿no es acaso una forma más de aludir al estado naciente de lo que habitamos?

"La primera casa que el campesino peruano busca reinstituir en la Posa se construye año tras año. Para así poder aludir a algo distinto a ella". Sin embargo la construcción anual de la Posa no es un acto de oposición al devenir del tiempo, no guarda ninguna pretensión de permanencia porque, como hemos señalado, no se trata de un monumento que persiga el desesperado objetivo de la permanencia. Muy al contrario, la Posa es materialización de un proceso siempre dinámico. El ritual guarda su propia temporalidad ya que tiene el poder de hacer revivir cíclicamente un suceso que termina y acaba para volver del mismo modo y sin perder un ápice de viveza al año siguiente. Paralelo al acto de recordar corre siempre el de olvidar.

<<La destrucción de su orden formal es una reacción dinámica porque los elementos que la componen como construcción eran ya antes procesos de desintegración, y serán, después, recompuestos, desde su dispersión, en una nueva geometría fraccionaria. El frágil tejido de las maderas parece sugerir lo imprevisible de todo intento de permanencia. Sin embargo, esta duda es reiterada anualmente. >> (Muñoz, 2009, p.135)

El incendio sucede cada año sin muestra de nostalgia, después de haber retirado de la precaria construcción las maderas necesarias para que la Posa pueda volver a germinar al año siguiente. "Devenida en el tiempo dibujo de una casa, la Posa alumbra su sentido histórico a la vez que señala la imposibilidad de permanencia".

La Posa podría ser la *creación sin mañana* que Albert Camus reivindica como goce por excelencia del hombre una vez éste se ha situado con relación al tiempo: "Es también [la creación] el perturbador testimonio de la única dignidad del hombre: la rebelión tenaz contra su condición, la perseverancia de un esfuerzo considerado estéril". (Camus, 2014, p.146)

Para Camus situarse en el tiempo y ocupar su lugar en él implica una toma de conciencia de lo absurdo ^[1]. El hombre que experimenta la “incalculable caída ante la imagen de lo que somos”, igual que el padre que en aquel haiku reconoce la muerte del hijo en las mangas vacías de su vestido, debe enfrentarse a una realidad agónica: “Pertenece al tiempo y, en el horror que lo atrapa, reconoce a su peor enemigo. Mañana, ansiaba el mañana, cuando todo él hubiera debido rechazarlo. Esta rebelión de la carne es lo absurdo”. (Camus, 2014, p. 28-29)

La creación que se produce desde la conciencia de este *absurdo*, no será un intento de escapatoria ni una batalla de antemano perdida por la permanencia imposible de las cosas, sino una manifestación de la condición absurda que lo impregna todo. Del mismo modo que los habitantes de Zurite reproducen fielmente el proceso de formación de la Posa, regresarán siempre, de forma incansable y sin muestra de resignación, a la desaparición inmanente en la existencia de todo lo que se construye, de todo lo que habita bajo la dictadura de la duración finita. “Hay que imaginarse a Sísifo feliz” dice Camus.

1. Concepto de absurdo tomado del pensamiento de Albert Camus, desarrollado en su ensayo *El Mito de Sísifo*, y que emplea para designar el sinsentido que alberga toda existencia cuando tomamos conciencia de su destino ineludible: la desaparición. Pero frente al derrotismo o el nihilismo Camus llama a la necesidad de la conciencia plena y lúcida de ese absurdo, no para sucumbir ante el sinsentido, sino para poder vivirlo con la dignidad que otorga la rebeldía (vencida de antemano pero sostenida por necesidad). Ésta se manifiesta en lo que él llama “la creación absurda” o la “creación sin mañana”. <<El arte y nada más que el arte – dice Nietzsche – , tenemos el arte para no morir de la verdad.>>



Cornelia Parker, *The Maybe*, 1995. Instalación en la Serpentine Gallery, Londres.

The Maybe es una obra concebida por Cornelia Parker que cuenta con la colaboración de la actriz Tilda Swinton para la realización de una performance de ocho horas diarias a lo largo de una semana. Durante esas ocho horas la mujer permanece inmóvil, ausente, sumida en un sueño suspendido en el doble aislamiento que una vitrina de cristal impone a su cuerpo separado del suelo, contenido y expuesto. La mujer que duerme parece ubicarse en una temporalidad con un transcurrir diferente. Resuenan aquí las palabras de Muñoz hablando sobre su Posa: “Un lugar absorto, un lugar donde habita el vacío. [...] y sin embargo también allí un hombre habita y los días no corren hacia atrás y el suelo está despiadadamente barrido.” (Muñoz, 2009, p. 139)

No puede haber un cuerpo más vulnerable que el cuerpo dormido. Cuando éste se expone ante la mirada del otro está indefenso, muestra la tremenda fragilidad de su cuerpo y de su habitar. Parker comenta sobre su trabajo: “Es constantemente inestable, en flujo, se apoya contra una pared, flotando, o tan frágil que podría colapsar. Tal vez eso es lo que siento, sobre mi propia relación con el mundo. Es una condición universal, la de la vulnerabilidad. No tenemos vidas sólidas o fijas, estamos constantemente tratando con lo que la vida nos lanza”. (Parker, 2013)

La escena resulta aún más perturbadora cuando nos damos cuenta de que la vitrina que contiene el cuerpo vivo forma parte de un conjunto de cajas de cristal más amplio. El contenido que de las vitrinas vecinas encapsulan son objetos que el paso de los años ha convertido en restos o reliquias de otro tiempo. El rosario de Napoleón, la caja de acuarelas de Turner o una pluma de Charles Dickens son algunas de las piezas; pertenencias de personajes icónicos o documentos

históricos, estos objetos configuran una colección de restos convertidos en reliquias. Mirar estas imágenes es encontrarse al mismo tiempo con la existencia de un personaje y con su desaparición.

<<La pregunta central planteada por Parker es la razón por la que necesitamos exhibir estos objetos. La respuesta más simple es por su valor como documento histórico. Podríamos maravillarnos por el tamaño de los pies de Robert Maxwell y los cigarros de Churchill, pero todas estas exhibiciones son mucho más que eso. Todo lo que queda de sus antiguos dueños, alimenta nuestras sospechas de que algo de la esencia de una persona puede comunicarse a través de las posesiones materiales con las que antes estaban tan familiarizados. >> (Gale, 1995)

Como en la casa del coleccionista, la mujer sumergida en el ensueño profundo se rodea de vestigios de la memoria. En palabras de Franco Rella: “El coleccionista se sumerge en este lugar como dentro de un sueño que lo liga materialmente al fragmento en el que busca, en contra del mismo mundo, salvación.” (Rella, 1994, p.50). La fascinación que estos pequeños vestigios de un pasado despiertan tiene que ver con la ilusión del tiempo cautivo, como si al salvar ese resto de la memoria se congelase con él la historia que un día estuvo viva.

Parece haber una simetría perversa, como un espejo invertido entre la exhibición de estos objetos y la presencia-ausencia de la mujer. Ella, alejada de nosotros por la abismal distancia que el sueño encapsulado impone, queda reducida a cuerpo y nada más. Vestigio de una presencia, el sueño cobra aquí su dimensión de *pequeña muerte* de la forma más nítida posible.



Cornelia Parker, *the Maybe*, 1995. Escultura

Doris Salcedo. Construir sobre el resto dolorido

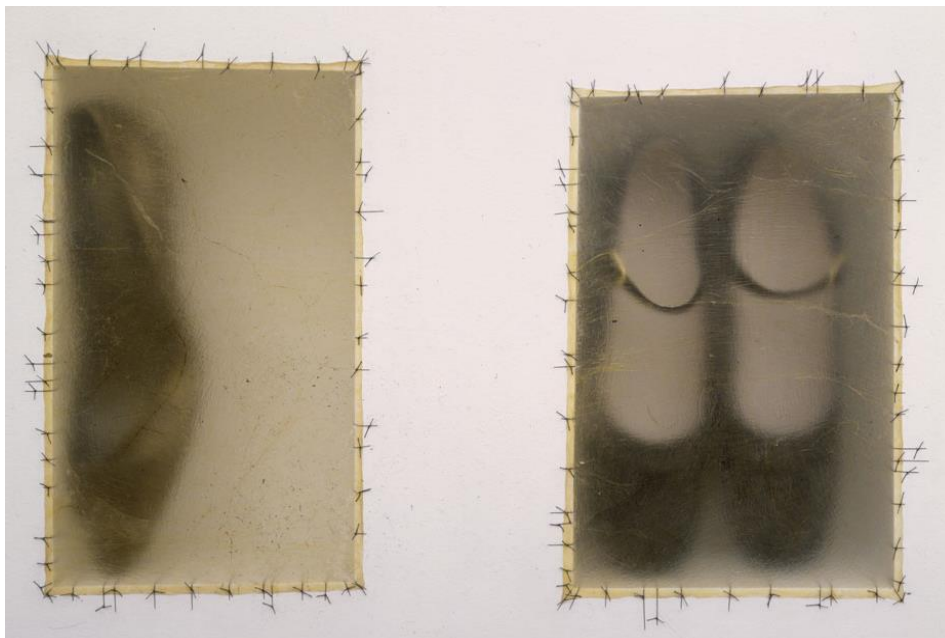
Doris Salcedo, artista colombiana que trabaja con las heridas y con la memoria de una sociedad sumergida en la violencia y el dolor silenciado, incide con una mirada lírica y evocadora en lo trágico, lo tremendo, lo visceral. Todo ello aparece siempre envuelto en una atmósfera de silencio, el vacío que deja la ausencia se convierte en cuerpo sólido. Como un exceso contenido, el dramatismo y la visceralidad de sus relatos aparecen en formas dormidas, como heridas de lo que acaba de suceder. Ella nos habla del arte como cicatriz; la intensidad de la metáfora, de la imagen poética, que nos provoca una intuición, un presentimiento de la tragedia que subyace en una imagen mucho más intensa y universal que cualquier narración literal. “... Por eso mi obra no representa algo. Es simplemente una insinuación de algo. Es intentar traer a nuestra presencia algo que ya no está aquí. En ese sentido es sutil.” (Salcedo, 2007, p.34)

Esa voluntad de acercarse al exceso trágico, a un relato del dolor, se mezcla a menudo con elementos que oponen una barrera entre la imagen y el espectador, una superficie (física o metafórica) a través de la cual el contenido se vela para aparecer y desaparecer. Es el caso de *Atrabiliarios*. En esta obra Salcedo reúne zapatos que los familiares de desaparecidos en Colombia le proporcionan como objetos irremediabilmente vinculados a la trágica ausencia que deja su dueño y como símbolo e imagen poética del drama colectivo de todo un país. Los zapatos son metidos entonces en nichos contruidos en la inmaculada pared blanca de la galería y cubiertos por una piel de animal translúcida cosida por negros puntos de sutura a los bordes de este espacio en el que se entrevé los icónicos objetos ahí encerrados. La herida, la fina piel violentamente cosida y el vacío dolorido que envuelve los zapatos, se conjugan sutilmente para articular un recuerdo silenciado. Hay una repetición de la piel como superficie misteriosa que encierra, vela o protege un interior intrigante a la par que prohibido.

Éste podría ser uno de esos momentos los que el lenguaje se introduce en el mundo de las imágenes para revelarnos alguna conexión reveladora. En inglés el término *hide* que significa esconder u ocultar se emplea también para denominar a la piel cuando ésta se ha separado del cuerpo, como pellejo o cuero. Esta polisemia lógica reúne en cuatro letras dos dimensiones –una formal y otra conceptual– que encontramos en la obra de Salcedo. ¿Pero por qué esconder? Esa repetición de la capa externa no esconde ni aísla para acallar la memoria, todo lo contrario; por ese misterioso fenómeno del lenguaje poético en el que la sutileza no es nunca lo opuesto a la fuerza, la imagen que es insinuada, no exhibida, vuelve a nosotros de este juego entre el mostrar y el esconder con una potencia redoblada.

“Durante la Edad Media, un gran misterio rodeaba al interior del cuerpo, intentar revelarlo acrecentaba tanto la incertidumbre como los miedos a penetrar en un mundo considerado en sí mismo un abismo. Quien osara cortar la piel e investigar las áreas recónditas del cuerpo cometía un gran sacrilegio [...] Indagar el interior suponía resolver una de las grandes incógnitas, que no sólo contribuiría a avances científicos sino a transformar la concepción religiosa del cuerpo. Estos abismos interiores estaban muy ligados al alma y a su ubicación dentro del organismo, que va a ser una cuestión a debatir durante siglos.” (Martínez Rossi, 2012, p.37)

La carnalidad interior es aquí horror colectivo. La función que estos zapatos desempeñan conecta directamente con las muletas que Espaliú empleaba en la formación de su *Nido*. Se trata en ambos casos de la representación de un vacío. La extraña contradicción que deja la huella; dibujar una ausencia para definir así la más exacta presencia. En ambas obras el modo en el que los objetos se presentan –en el primero las muletas se manipulan e inutilizan y en el segundo los zapatos se aíslan y velan– implica no solo una transición de un estatus funcional a otro simbólico, sino



Doris Salcedo, Detalle de *Atrabilliaros*, 1992-94

una metamorfosis en la forma de percibirlos como imágenes; las muletas pasan a ser piezas de un cuerpo nuevo, un espacio o construcción alegórica, del mismo modo que los zapatos se convierten en imágenes casi bidimensionales expuestas en la pared igual que podrían hacerlo los retratos póstumos de sus dueños.

Atrabilliaros es pura construcción desde el resto. Rastro de lo ausente cubierto por el resto de un cuerpo; piel para proteger, para resguardar y tratar de curar. La herida convertida en espacio es uno de los lugares comunes en todas las obras de Salcedo. *La Casa Viuda* es otra instalación de la artista realizada entre 1992 y 1995 que podríamos abordar como hermana de la *Atrabilliaros*. El resto convertido en reliquia se emplea una vez más como sedimento para la construcción de un espacio. Estos trazos de la historia proyectan su propia memoria y resignifican así el lugar en el que se emplazan. Lo que en el primer caso nos traía la imagen de los zapatos nos lo traerán ahora los huesos que se integran en el conjunto de muebles manipulados que conforman la instalación. Pasamos de la parte más externa –la piel– al interior más escondido –los huesos– para seguir hablando de lo que una presencia carnal deja tras de sí una vez ha desaparecido.



Doris Salcedo, detalle de *La Casa Viuda IV*, 1994.



Doris Salcedo, detalle de *La Casa Viuda VI*, 1995.

<<El título invoca a una mujer solitaria, en duelo, agraviada, pero eso es inexacto porque Salcedo no nombra la casa de una viuda (una residencia para una mujer soltera, superviviente) sino la propia estructura física que ha perdido un cuidador y compañero, una pérdida por la que se identificará en adelante>>. (Princenthal, 2000, p.57)

Para la realización de las piezas la artista parte una vez más de elementos encontrados; puertas, armarios, sillas que recoge y recompone como piezas de un puzle dislocado. “La impresión que crean es de pasajes bloqueados, de deseos, apegos y hábitos congelados en el lugar, del orden doméstico hecho pedazos pero también unidos por la fuerza de una explosión.” (Princenthal, 2000, p.57)

Los muebles funcionan como presencias vivas, casi como cuerpos congelados en los que se integran elementos que anuncian una presencia orgánica, viva. Prendas de vestir, tejidos que, del mismo modo que en aquel *Nido* de Espaliú, configuran el entorno como marca de recogimiento personal. Esta intimidad alienada es lo que rompe con la amabilidad de una casa habitada para transformar su vocación protectora en perturbación e intuición de una carga dolorosa. Una vez más el espacio será receptáculo de una existencia turbada, huella de algún pasado violento, la casa es herida.

Esta presencia fantasmagórica que encarnan los vestidos se deja entrever entre la propia estructura de la madera que parece estar fagocitándolo. La delicadeza de los tejidos se opone a su estado rígido y su apariencia de objeto congelado.

<<La prenda que cuelga por debajo y por detrás de la silla está relativamente intacta y animada por un dinámico vuelo. Pero el pedazo que reposa en el asiento y rodea sus patas delanteras, está desgastado hasta un punto muy cercano a la desintegración. La tela es sumamente incómoda de mirar, fina y transparente pero rígida, su dulce y tenue belleza queda indisolublemente atrapada en la madera manchada de un rojo carnosos>> (Princenthal, 2000, p.60)

El rastro aún visible de la tela desnuda, rastro corporal, como aquella segunda piel que es impronta de nuestro cuerpo, apela al ente que cubrió antes de ser abandonada. Junto a esta presencia táctil, incrustado en la superficie de la madera, como una astilla que se hunde en la carne, un fragmento de hueso largo y fino se deja entrever. El modo en el que la madera se desgasta en torno a estos cuerpos que aparecen en su superficie parece una herida abierta través de la cual nos asomamos a una carnalidad propia de un cuerpo vivo.

Aunque pequeños y semiocultos la potencia de estos intrusos los convierte en diana para la mirada. En el caso de la silla cuyas patas traseras son ingeniosamente sustituidas por costillas, resulta significativo que la finalidad original de este objeto fuera el de transportar a un niño sujeto a una bicicleta. Al ser manipulada, la silla sostenida por los huesos y colocada frente a una puerta cerrada, se convierte en una imagen fija e inamovible.

<<Esta constante transposición entre lo táctil y lo visual tiene su equivalente en su habilidad para invertir la percepción de los objetos animados e inanimados. En *La Casa Viuda* la evocación de lo humano a través de las prendas de vestir, con su proximidad y similitud a la piel – ciertamente, hace referencia tan directa al cuerpo como el uso de los propios huesos – están hechos para parecer inertes, elementos extraños en los cuerpos vivientes de los muebles de madera>>. (Princenthal, 2000, p.60)

Tal vez es por ello que la asociación poética con el cuerpo humano sigue siendo tan necesariamente sutil y algo engañosa. Los puentes establecidos entre los muebles y una presencia corporal son escurridizos, pues conjugan y cuestionan al mismo tiempo la noción de lo vivo y maleable con lo inerte y estático.

Esta unidad casa-cuerpo manifiesta en la obra de Salcedo nos remite con facilidad a las *Cells* de Bourgeois, en las que los objetos de la memoria que configuran el espacio de la casa apelan también a los recuerdos pasados que parecen renacer en estos lugares. En ambos casos reconstruir la casa desde el resto supone un ejercicio de revivir el pasado que ésta contiene y al que nos asomamos en calidad de intrusos o *voyeur*. Ambas artistas responden a la intuición de que los lugares que habitamos funcionan como una especie de cinta grabadora, receptáculo de todo cuanto ocurre entre sus paredes. Sobre esta unidad cuerpo-casa-memoria tendrá mucho que aportar el trabajo de la escultora Heidi Bucher.

Heidi Bucher. Construir con la piel

El conjunto de obras más célebres dentro del demasiado ignorado trabajo de Heidi Bucher, son los textiles de gasa y látex que fabrica en varias ocasiones a partir de lo que podríamos llamar “despellejamientos” de un espacio. El proceso consiste en cubrir de látex las paredes, puertas, ventanas, etc. de una estancia para después arrancarlo de una pieza. El resultado es una especie de segunda piel exudada por la casa, que al desprenderse arrastra y retiene las marcas, surcos y formas de la superficie. Lo que Bucher se lleva consigo en estos despellejamientos es una parte de su memoria, registrada en una forma táctil, orgánica, como el resto que un animal deja tras de sí al mudar la piel. Justo del mismo modo en el que lo haría una libélula, animal simbólico y recurrente en la obra de Butcher. La noción de espacio se convierte en una experiencia sensorial en la que la vista es dominada por el tacto. La piel se revela como sede de la memoria. Como anunciaba Paul Valéry en *La idea fija*: “nada es más profundo en el hombre que su piel”.^[2] Esto cobra mayor sentido cuando las arquitecturas despellejadas por la artista corresponden a espacios con un pasado significativo. La casa de su infancia o el hospital psiquiátrico Bellevue son algunos de los edificios en los que desarrolla su trabajo. Se trata en cualquier caso de interiores repletos de fantasmas, de recuerdos que forman parte ya de la propia casa. Entonces la acción por la que se crea la obra funciona casi como un exorcismo. Se trata, en cierto modo, de someter el espacio a un proceso de metamorfosis que lo libere, que lo rescate de su propio pasado.

2. Citado en Connor, 2014, p. 28.

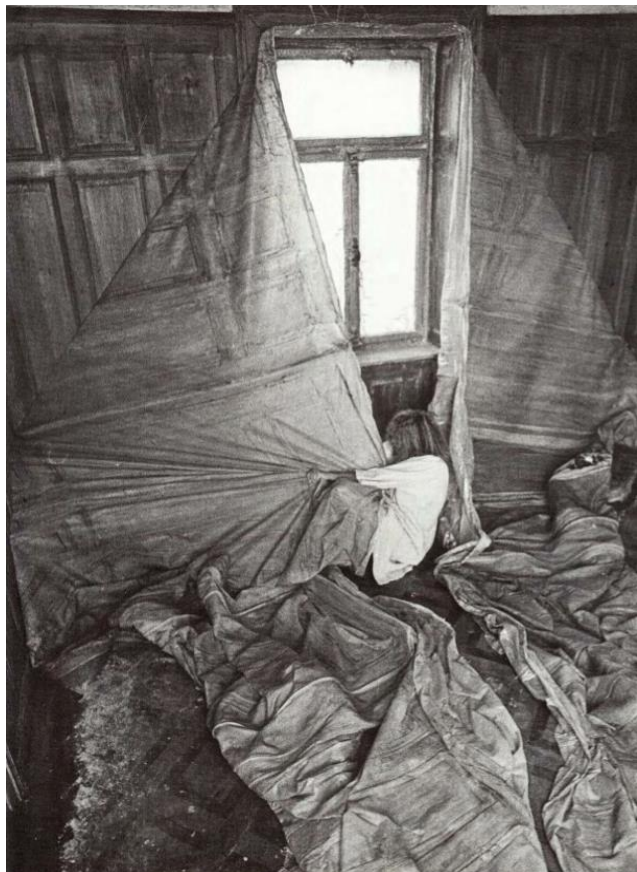
Los paneles de la casa-piel o casa-residuo son frecuentemente dispuestos de forma que reconstruyen el espacio original, creando un interior en una habitación orgánica y envolvente. Tal y como lo harían los muebles de Salcedo, las pieles suspendidas en el aire como un resto atemporal parecen ser cuerpo en sí mismos o, mejor dicho, extensión de un cuerpo que se debate entre su presencia y su ausencia. Esta noción de casa-cuerpo que funciona como receptáculo de la memoria, involucra directamente a la artista durante la creación de las piezas. De hecho, hay momentos en los que el proceso del despellejamiento se acerca a la performance; cuando la artista arranca la piel de la pared para envolverse con ella, se refugia en la piel de la casa formando con ella lo que parece un capullo entorno a su cuerpo. Igual que el traje de Espaliú se convertía en nido la casa de Bucher se convierte en traje. El contacto entre los dos cuerpos –el del edificio y el propio– es directo. La relación con el vestido se prolonga en los dibujos que ella realiza sobre algunos de los despellejamientos. Se trata de prendas que le han pertenecido, que han sido su segunda piel, dibujadas sobre el resto casi orgánico de la casa. Mudar la piel y construir otra es una imposibilidad física para ella pero el arte funciona como un proceso psicológico similar, un exorcismo del pasado. Bucher realiza los despellejamientos para envolverse la memoria que contienen.

Llegados a este punto, ¿no se podría establecer un cierto vínculo entre estas pieles que encarnan los fantasmas de la casa y los exvotos que dan forma a las dolencias del cuerpo?. No parece demasiado disparatado pensar que las piezas de gasa y latex desempeñan aquí un papel paralelo al de las figuras de cera que habíamos estudiado. En este caso no solo por la semejanza del material con la piel a la que trata de alcanzar tanto física como conceptualmente, sino también por aquella magia por contacto que sucedía entre la pierna enferma y la muleta o entre la mano y la cera que modela. Esta vez el material empleado se cuela en cada recoveco de la superficie del cuerpo de la casa hasta casi hacerse uno con ella, para luego desprenderse llevándose consigo una esencia que le convierte en imagen votiva.



Heidi Bucher, Bellevue, 1988. Textile, Latex, Mother-of-pearl pigments.

Muestro aquí otra imagen del cuerpo fundido con la habitación, otra forma de conectar cuerpo y casa a través del encuentro táctil. Francesca Woodman capta su propia figura como una prenda, segunda piel que es vestigio de su presencia: se suceden las fotografías del cuerpo envuelto, tendido, cogido con pinzas, rodeado de telas que parecen formas hermanas...<<El cuerpo de la artista colisiona, se confunde y hasta desaparece primero en contacto con las superficies que limitan espacialmente los escenarios donde produce sus imágenes (paredes, muebles, puertas) y después, en relación con la misma geometría del espacio.>> (Bassas Vila, 2001, p.120)



Heidi Bucher: *Ablösung Der Haut*



Francesca Woodman

Construir desde el resto, sea hueso piel o símbolo es crear un punto de encuentro entre dos. “Poner el espacio patas arriba” como decíamos en páginas anteriores, hacer confluír en el espacio que habitamos con lo que el resto encarna; un pasado, una presencia, un cuerpo ausente. En palabras de Louise Bourgeois: “El espacio no existe, es una metáfora de la estructura de nuestra existencia.”>> (Bassas Vila, 2001, p.119)

PRODUCCIÓN PERSONAL

Como se había indicado al comienzo de este trabajo, el TFG que se presenta se basa en una investigación teórica y conceptual entorno a unas ideas que, de un modo u otro, están latentes en la propia obra artística de la autora. Por ello, y sin pretensión de ilustrar o reproducir todos los contenidos que se han ido analizando (tarea imposible en mi opinión), se ha realizado una investigación práctica paralela que ha desembocado en una serie de piezas que no se conciben como obras finales aisladas y cerradas sobre sí mismas sino como conjunto abierto que explora algunas de las líneas que se han ido presentando de ese modo más experiencial e intuitivo que conlleva trabajar en el terreno de la práctica artística.

SOMBRA-RESTO SEMILLA

Estampas de huesos

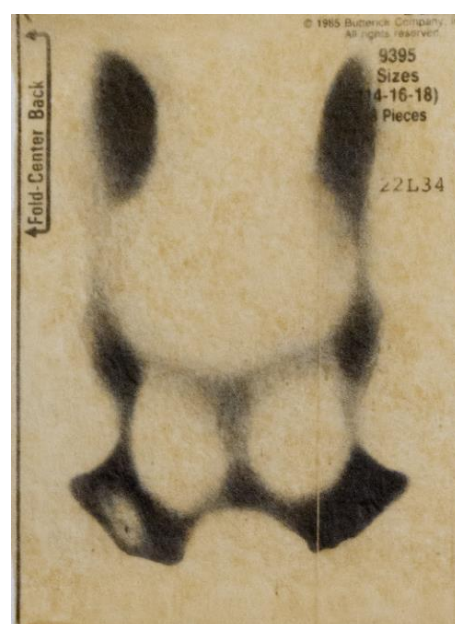
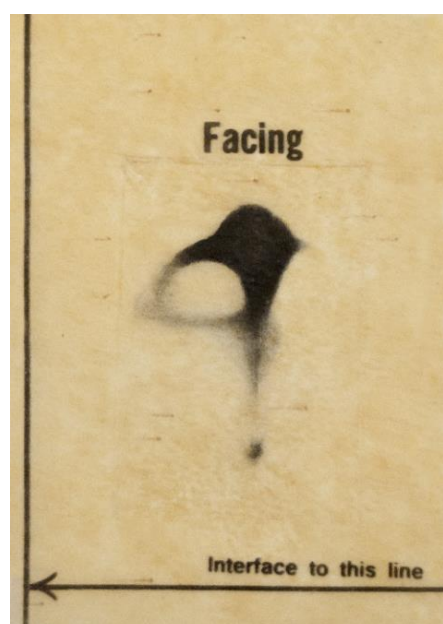
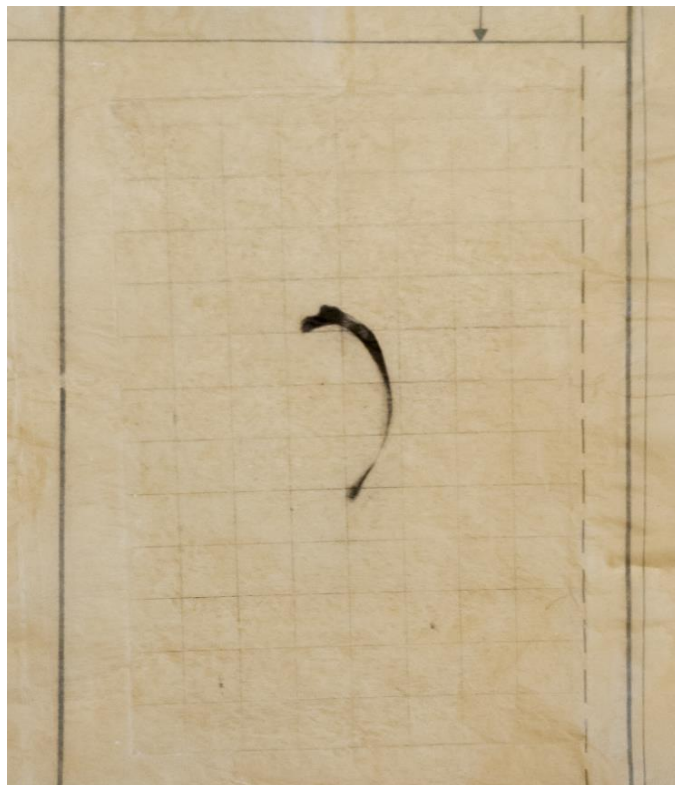
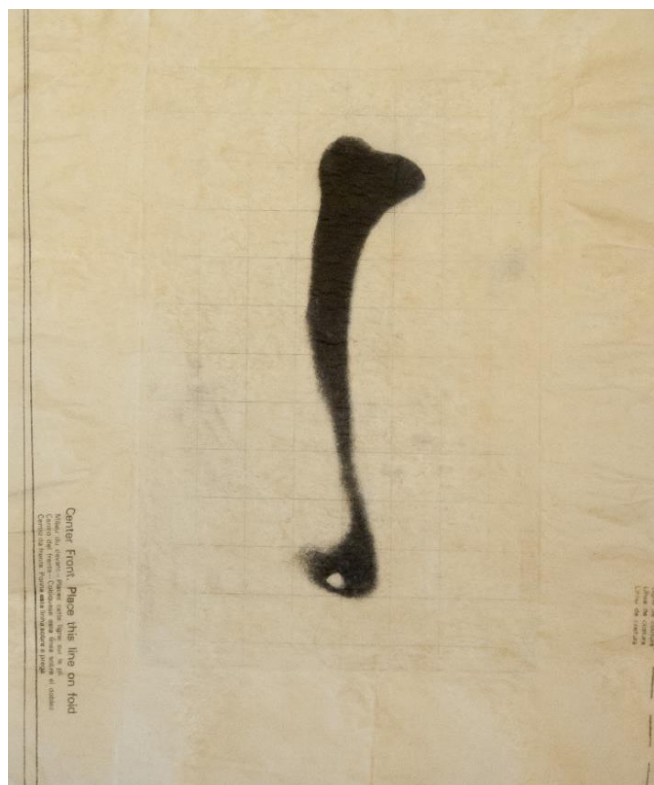
Dos huesos largos; una fina y quebradiza costilla de conejo y el fémur de un perro viejo, se oponen en forma de díptico como dos paréntesis que contienen una interrogación. Bajo ellos se intuye una cuadrícula de la que lo orgánico siempre consigue escapar. La primera fase de la investigación práctica se orienta hacia la edición gráfica. Una serie de aguatinas en las que la investigación de algunos de los temas tratados se aborda desde un proceso de trabajo más intuitivo y experimental. El material de partida serán los propios restos de cuerpos animales, de modo que la carga de los huesos por los que tanto hemos discurrido entrará en relación con el lenguaje gráfico. Esto le llevará por un juego de sombras y huellas que enfrentarán al objeto a su propia naturaleza y que nos darán una idea de cómo los materiales y los procesos de trabajo pueden resignificar una idea para indagar en las posibilidades que esta encierra.

La serie de aguatinas está compuesta por distintas estampas que corresponden a cinco matrices de cobre de medidas variables. Los grabados son el resultado de un proceso en el que la imagen pasa de un estadio a otro configurando una obra construida desde el resto del resto. Como se ha dicho, el material de partida son unos huesos animales de distintos tamaños; el cráneo de un pájaro, un fémur de perro, pelvis y costilla de conejo... Estos se colocan sobre la plancha previamente resinada y con pintura en spray se cubre la superficie de la plancha con el hueso actuando como reserva que proyecta su silueta en la aguatina. Al morder el cobre lo que se obtiene es la sombra del resto, como el esqueleto del esqueleto, el poso se hunde y se asienta en un cimiento sólido. Nos encontramos ante estas matrices con el intento de la relativa permanencia. El vestigio de una presencia, su sombra, es también cicatriz. El ácido que muerde la superficie pulida y penetra como el bisturí en la carne^[3], trabaja para anclar ese rastro en el espacio y en el tiempo. Encerada la imagen en su parcela de cobre se convierte en esqueleto dormido, imagen latente, suspendida en el tiempo a la espera de ser revelada.

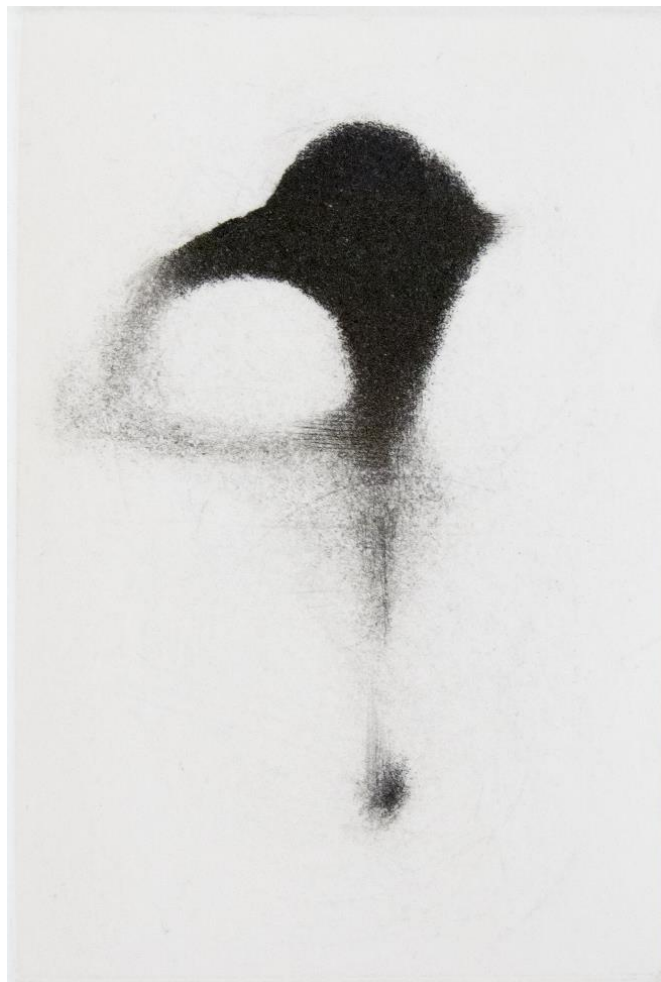
El papel como soporte de estas imágenes ha sido del mismo modo un elemento explorado y empleado en la deriva del proyecto. La superficie en la que la imagen dormida va a revelarse, en la que la sombra se convertirá en huella visible, es una variable que divide las estampas realizadas en dos grupos: por un lado estarán las estampas sobre papel

3. Remito a la tesis *Printmaking and the language of violence* en la que Yvonne Rees-Pagh investiga cómo el grabado, en especial el grabado calcográfico, desarrolla su propio lenguaje visual para abordar temas relacionados con la violencia.

Hahnemühle tradicional de grabado, y por otro estarán las realizadas sobre papel de patronaje empleado para la confección de prendas. Este segundo papel es un material que será explotado en las diferentes partes de la investigación y producción personal por las nociones físicas y simbólicas que despierta. En este fino y cálido papel semitranslúcido las imágenes de los huesos se conjugan con el dibujo que caracteriza a los patrones de costura: el dibujo de la piel –o segunda piel- que quiere ser cuerpo por contacto simbólico con él. En el mundo de las imágenes en el que nos movemos el esqueleto dormido parece recuperar la carne cuando se revela sobre esta suerte de segunda piel.



Estampas de tamaños variables sobre papel de patronaje.



Hueso sobre la plancha de cobre tras haber aplicado la pintura en spray y el resultado en la estampa en papel Hahnemühle.

CUERPO-CASA-PIEL

Instalación de un refugio

Esta instalación se llevó a cabo en un punto apartado del bosque de Canencia, frondoso, acogedor, un lugar en el que perderse, un día soleado y con brisas de viento que terminaron formando parte de la obra. La pieza entorno a la cual gira la instalación es una frágil arquitectura, cercana en su forma a una tienda de campaña sintetizada en dos planos formados a base de papeles de patronaje. Los mismos papeles sobre los cuales se habían estampado las sombras de huesos son ahora material de construcción, piezas que ensambladas forman un tejido de papel ligero, maleable y fino como una segunda piel. La tela, o dibujo-proyecto de una tela mejor dicho, fue tendida con cuerda fina entre varios árboles, pinos altos en un terreno llano a la ladera de la montaña. Elevada varios palmos del suelo, la parte baja de la tienda se tensó con hilo que la ataba –o cosía– a varias ramas y huesos semienterrados en la montaña. Queda tendido el espacio, nuestra parcela, nuestro refugio casi imaginario de tan frágil y etéreo. Ondea con el viento como la vela de un barco que con las rachas más violentas parece querer salir volando. La luz atraviesa su superficie y proyecta nuestra sombra sobre esta segunda piel cuyo sonido se mezcla con el del movimiento de las ramas al que está sujeta. Es nido, piel, dibujo, vestido y casa.

De distintas tonalidades, con líneas, marcas y breves instrucciones que surcan su superficie para indicar su posición, funcionalidad, el modo en el que se relaciona con las otras piezas y cómo, en definitiva, han de convertirse en lo que

representan, los papeles de patronaje son dibujo sobre dibujo. Como en los Wall Drawings de Sol LeWitt, las directrices preceden al surgimiento de una imagen preconcebida. Los patrones son traje en potencia, pero el margen de error que arrastran sus orientaciones se estira hasta convertirse en una cosa nueva, en otro tipo de traje que ellas mismas, las instrucciones, encarnan. Las instrucciones para crear el traje se convierten en la casa-vestido, refugio envolvente heredero de la hipótesis de Gottfried Semper: el origen textil de la arquitectura.^[4]

A base de coser retales se une un cuerpo de vestigios, o mejor dicho, una casa para el vestigio de un cuerpo. Pues esta forma de habitar antropomórfica en el que el cuerpo habita y es habitado se construye a partir de un material hecho a su medida. “fragmentos de cuerpo como pasaje intermedio entre el mundo interior y el exterior” (Cortés, citado en Monje, 2016, p.28). Apropiándonos de las palabras de la propia Raquel Monje^[5] cuando habla de su obra *De mayor quiero ser árbol de hoja caduca*, aquí “el cuerpo, preñado de naturaleza, domestica el espacio. De mayor quiero ser árbol de hoja caduca, de nuevo el movimiento entre el espacio ocupado y el vacío o viceversa, desnudarse por dentro, guardada y coraza. (Monje, 2016, p.23)

En medio del bosque el habitar adopta su forma más nómada, la necesidad de establecer un asiento se ve vencida por la fragilidad de la casa que se pone a merced de la protección de los árboles.

<<Entendemos habitar no como un concepto -fijo, inmóvil, moldeado, inerte, cementado, sólido-, si no como un proceso, como un recorrido, como un estadio -inframince3- entre un punto y otro, que comporta movimiento, lo pronostica, pero no lo formaliza. Entonces la obra no se da, no es sin ese estadio intermedio, o incluso más allá, la obra -su esencia- es ese estadio intermedio. >> (Monje, 2016, p.19)

Para la exposición en sala de este trabajo, además de las fotografías documentativas, se ha realizado un vídeo que será proyectado mostrando la intervención que se realizó en el bosque con una locución del texto que Lorena Basterrechea escribió a partir de la pieza. Junto a la proyección de este vídeo estará presente la casa plegada. La tela, refugio o segunda piel estará en la sala recogida, espacio compacto y dormido como una semilla a la espera de germinar y desplegarse de nuevo.

Es necesario, para concluir, el agradecimiento a Lorena Basterrechea Mayoral, compañera y amiga que ha colaborado en la producción de la pieza audiovisual así como con la serie de fotografías polaroid que documentan el proceso.

4. La filosofía de Gottfried Semper entorno a la arquitectura y su origen en lo textil es ampliamente analizado en la tesis *Bekleidung. Los Trajes De La Arquitectura* de Óscar Rueda Jiménez. “Le cedía el papel principal a la envolvente pues este era el elemento esencial en toda creación arquitectónica, el encargado de definir el espacio. [...] La humanidad aprendió a construir en este orden. Lo primero fue la vestimenta -Bekleidung-.” (Rueda, 2012, p.6)

5. Raquel Monje Alfaro parte en su tesis *Habitar (en) el aula. Propuesta pedagógica integradora en el ámbito universitario bajo parámetros de arte contemporáneo* de un análisis de las distintas vertientes que pueden surgir del concepto de habitar y su manifestación en algunas formas de arte contemporáneo para desarrollar en base a ello una propuesta pedagógica en la que su práctica artística se relaciona con su trabajo docente y de investigación teórica.



Cuerpo-Casa-Piel. Fotografías de la intervención por Lorena Basterrechea Mayoral.

Transcripción del texto para una arquitectura cosida. Por Lorena Basterrechea Mayoral

Allí donde no hay muro que abrir la piel envuelve y la sombra conquista. La mudanza es inevitable. Aunque de noche se señalan, la grieta y la sombra saben que las separa el espacio. Ella es en, ella es sobre. Pero las dos recorren, y se miran. Recordando los restos, las faces rotas, la sombra acaricia la grieta para poder nombrarla y burlarla. Donde la grieta niega, la sombra pide a gritos ser seguida. Donde la grieta no se deja habitar, la sombra, eco de piel, afirma la morada. La piel se tiende. La piel se tensa. La sombra se estira y desde dentro retumban los huesos, planeando desde el suelo, planeando quedarse. Porque saben que solo así, con su sombra negra, dibujan la casa.



Fotogramas del vídeo Cuerpo-Casa-Piel.



ENLACE AL VÍDEO ÍNTEGRO DE LA INSTALACIÓN:

<http://juliaggilarranz.wixsite.com/portfolio/copia-de-sombra-resto-semilla>

CONCLUSIONES

Como se ha sido señalado desde el principio de este TFG, el objeto de esta investigación no es la de dar una respuesta o formalización final a las cuestiones planteadas, por el contrario, lo que esta deriva por la historia del arte propone es indagar y abrir el campo de reflexión en una práctica artística personal a partir de una genealogía propia. A este interés se debe la selección de autores que se encuentran recogidos en el estudio; el conjunto responde a unas inquietudes y sensibilidades personales que conectan, de una manera más o menos intuitiva, con el pensamiento y el lenguaje creativo de la autora. No es entonces una lectura inamovible o taxativa de la historia, muy por el contrario, se trata de una red que podría extenderse infinitamente dependiendo de las visiones que la vayan tejiendo. Un ejemplo de ello es el posible relato entorno a la asociación del cuerpo femenino con la casa, que en un principio habría sido concebido como parte indisociable del capítulo cuerpo-casa pero que finalmente se queda fuera por un tema de extensión en el trabajo. Quedan así en un paréntesis artistas como Louise Bourgeois, Eulàlia Valllosera, Kiki Smith, Faith Wilding, Mona Hatoum... Un paréntesis que habrá de desarrollarse en un futuro.

Por otro lado, este recorrido que conecta directamente obras de la contemporaneidad con piezas y manifestaciones de culturas ancestrales, pone de manifiesto que algunas de las ideas que aparecen de una manera tan clara en el arte “primitivo” no son algo que el intelecto pueda desbancar o dejar atrás con el paso de los siglos. Estas son una constante del pensamiento poético, profundo en el ser humano, que hoy en día sigue inquietando e impulsando la actividad y la experiencia artística.

Invito para terminar al visionado del dossier anexo a este TFG, en el que se pueden ver las imágenes de la obra producida al completo con parte del proceso creativo documentado; tanto la serie de grabados *Sombra-Resto-Semilla*, como la intervención *Cuerpo-Casa-Piel*, junto con la serie de polaroids realizada con Lorena Basterechea así como un enlace a la pieza audiovisual que se realizó a partir de la pieza.

BIBLIOGRAFÍA

- Bachellard, Gaston. (2016), *La poética del espacio*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica
- Bassas Vila, Assumpta, (2001). Cuerpo te quiero cuerpo. Imágenes del cuerpo y nociones de subjetividad en la producción de artistas contemporáneas. El cuerpo-casa. En M. Azpeitia, *Piel que habla: viaje a través de los cuerpos femeninos*. (pp. 111-141). Barcelona, España: Icaria, D.L.
- Callois, Roger. (2016), *Piedras*. Madrid, España: Ediciones Siruela
- Camus, Albert. (2014), *El mito de Sísifo*. Madrid, España: Alianza Editorial
- Connor, Steven (2004), *The Book of Skin*. London: Reaktion Books
- Didi-Huberman, Georges. (2013). *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*. Barcelona, España: Sans Soleil
- Didi-Huberman, Georges. (2009). *Ser cráneo*. Madrid, España: Cuatro Ediciones.
- Eliade, Mircea (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid, España: Guadarrama/Punto Omega
- Freedberg, David. (2010). *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, España: Cátedra
- Frémon, Jean (2010), *Louise Bourgeois. Mujer Casa*. Barcelona, España: Elba S.L.
- Gale, I. (1995), Visual Arts TILDA SWINTON Serpentine Gallery, London. Lugar de publicación: The Independent. Recuperado de <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/visual-arts-tilda-swinton-serpentine-gallery-london-1599685.h-tml>
- Martínez Rossi, Sandra. (2012), *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica de España, S. L.
- Monje Alfaro, Raquel (2016), *Habitar (en) el aula. Propuesta pedagógica integradora en el ámbito universitario bajo parámetros de arte contemporáneo*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España.
- Muñoz, Juan (2009) *Escritos*. Barcelona: Ediciones de La Central; Madrid: MNCARS
- Parker, C. (2013), Cornelia Parker: "I've always been happy to sleep with the enemy". Lugar de publicación: The Guardian. Recuperado de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/may/18/cornelia-parker-interview>
- Pascal Benito, J. L. (2010). Ídolos oculados sobre huesos largos en las cuencas del Júcar y del Segura. En C. Cacho, y R. Maicas. (Ed. 2010), *Ojos que nunca se cierran. Ídolos en las primeras sociedades campesinas* (pp. 79-115). Madrid, España: Museo Arqueológico Nacional.
- Princenthal, Nancy (2000), *Doris Salcedo*. Londres, Inglaterra: Phaidon
- Rees-Pagh, Yvonne (2013), *Printmaking and the language of violence*, (Tesis de maestría). Fine Arts University of Tasmania, Australia.
- Rella, Franco (1944), *Metamorfosis: imágenes del pensamiento*. Madrid: Espasa-Calpe, D.L.
- Río Almagro, Alfonso. (2002), *Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú*. Córdoba, España: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, D.L.
- Rueda Jiménez, Óscar. (2012). *Bekleidung: Los Trajes De La Arquitectura*. (Tesis doctoral) Universidad Europea de Madrid, España.
- Salcedo, Doris. (2007). *Doris Salcedo: Shibboleth*. [Tate Modern, London, 9 October 2007-6 April 2008]. London: Tate Publishing. [Serie: The Unilever Series; 8]
- Valle Garagorri, Agustín, (2000) A propósito del esqueleto del "Gigante extremeño" que se conserva en el Museo de Etnología de Madrid entendido como dibujo y viceversa, En P. Romero, *El fantasma y el esqueleto* (p. 235-256). Guipúzcoa: Diputación Foral.
- Warburg, Aby (2004), *El ritual de la serpiente*. Coyoacán, México: Sexto Piso

JULIA GARCÍA GILARRANZ

DOSSIER PARA LA PRESENTACIÓN DE LA OBRA PERSONAL



CUERPO-CASA-PIEL

ANEXO AL TRABAJO DE FIN DE GRADO

PIEL Y HUESOS
CASA DE LA MEMORIA



WEB PERSONAL:
<http://juliaggilarranz.wixsite.com/portfolio>

PRESENTACIÓN ANEXO

SOMBRA - RESTO - SEMILLA

-Estampas de huesos. Proceso y soportes

CUERPO - CASA - PIEL

-Instalación de un refugio

ANTECEDENTES Y PROCESO

- Aproximación a los materiales
- Suturas
- Velos
- Restos de gorrión

CONTACTO

Este dossier muestra la obra realizada como parte del trabajo de fin de Grado en Bellas Artes Piel y Huesos, casa de la memoria. Como anexo a este trabajo su función es la de ampliar e ilustrar el proceso creativo que se recoge en el TFG presentado, para ello se acompañará el texto de fotografías y documentación de los dos proyectos artísticos: "Sombra-Resto-Semilla. Estampas de huesos" y "Cuerpo-Casa-Piel. Instalación de un refugio", así como de los antecedentes y acercamientos relevantes que los han hecho posible.

MAPA CONCEPTUAL

PIEL Y HUESOS. CASA DE LA MEMORIA

CONSTRUCCIÓN DEL REFUGIO SIMBÓLICO A PARTIR DE LA IDEA DE RESTO

CONSTRUIR CON LA IMAGEN: Habitar a través del símbolo

(Una aproximación al tema)

SANCHEZ FERLOSIO: *Pequeñas mangas de niño muerto*

El resto (vestigios, huellas, ruinas, rastros, señales):

Lo que *es* frente a lo que *significa*.

EL VÍNCULO SIMBÓLICO CON EL RESTO FÍSICO

SITUARSE EN LA DURACIÓN: El resto convertido en objeto sagrado

Bataille, LASCAUX O EL NACIMIENTO DEL ARTE

Identificación y representación de vivos y muertos:

- Juegos de los Inuit: representación de la familia mediante falanges de distintos tamaños.

- *Aby Warburg: árbol pequeño para representar el alma del niño pequeño.

- Ídolos oculados.

- Exvotos, *El poder de las imágenes* y memoria de la materia.



Ídolos oculados

El hueso animado

-Representación de los muertos y protección de las sepulturas.

* *El poder de las imágenes*. Ojos: animación de la imagen

-Representación de los vivos (Inuit):

-Material metamórfico/reciclable que mantiene un vínculo material con el cuerpo a representar ----- Exvotos

Exvotos

El cuerpo y el resto; otros nexos votivos.

Imagen votiva como refugio

*La imagen latente

"Apuestas simbólicas, fantasmáticas, temporales y figuras de la plasticidad"

IDENTIFICACIÓN CON SU REFERENTE

Vínculo con la materia metamórfica (cera) o

"ganancia carnal"

Sustituir y subsistir a través de semejanza y/o

contacto.

*Materia (cera) para Beuys

*Identificación a través del síntoma (Espaliú)

"Tocar no asir ni poseer"

LA CREACIÓN SIN MAÑANA DE ALBERT CAMUS

<<Es también [La creación] el perturbador testimonio de la única dignidad del hombre: la rebelión tenaz contra su condición, la perseverancia de un esfuerzo considerado estéril>>

<< Ésta [la obra de arte] marca a la vez la muerte de una experiencia y su multiplicación. Es como una repetición monótona y apasionada de los temas ya orquestados por el mundo. [...] Sería un error ver en ello un símbolo y creer que la obra de arte podría considerarse un refugio ante lo absurdo. Es en sí misma un fenómeno absurdo y se trata solamente de describirla. No ofrece una salida al mal de ánimo. Es, por el contrario, uno de los signos de ese mal, que lo repercute en todo el pensamiento de un hombre. [...] Marca el punto desde donde las pasiones absurdas alcanzan el vuelo y donde el razonamiento se detiene.

El mito de Sísifo

MATERIA ES MEMORIA:

Cuando el "estado naciente" irrumpe en el presente.

Huberman. SER CRÁNEO

- La Caja de Pandora: ser caja, la incógnita del interior.

- SER FÓSIL(devenir-tiempo del lugar, devenir-lugar del tiempo)

- Signos de la corporeidad, fragmentos de tiempo. "Cuestión de lugares y cuestión de seres fijados"

- Trabajar con la huella. "nada de vida y nada de muerte". Encuentro de dos temporalidades.

- Penone, Cabeza y semillas; excavar

LUGAR EN EL QUE TOCAMOS EL TIEMPO



Penone:

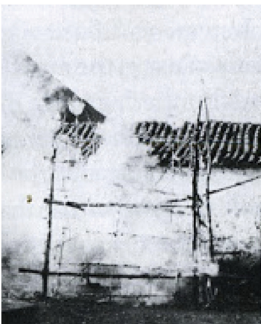
"Excavar no es sólo cavar la tierra para sacar de ella cosas muertas desde hace mucho tiempo. Es también preparar, en la tierra abierta [...] un paso para las formas que tengan en sí mismas la memoria de su devenir, de su nacimiento o crecimiento futuros."

HUESOS
SEMILLAS

CONSTRUIR DESDE EL RESTO

Refugio a partir del resto (la primera casa)

HABITAR EN SUSPENSIÓN



La Posa de Jun Muñoz

El resto y las semillas

ANTES QUE COBIJO LA CASA FUE SEÑAL

EDIFICAR PARA DESTRUIR

Regeneración cíclica a partir de los restos de "la primera casa" (vuelta a la magia por contacto)
"Imposibilidad de permanencia"

*Albert Camus y la "creación burda":
Crear el vivir dos veces. *El mito de Sísifo*.



Cornelia Parker

Casa para el ensueño

<<Un lugar absorto, un lugar donde habita el vacío [...] y sin embargo allí también un hombre habita y los días no corren hacia atrás y el suelo está despiadadamente vacío>> (palabras sobre La Posa.

* Walter Benjamin sobre el coleccionista:
El resto como vestigios de lo inabarcable para la ordenación de tu mundo ("Nuestro mundo está siempre en el centro")

Construir sobre el rastro dolorido

La casa de Louise Bourgeois y Doris Salcedo



Construir con la piel

Heidi Bucher y el exorcismo del espacio.

-Huberman sobre la piel:

"Receptáculo del mundo en torno a mí que me esculpe [...] del tiempo que me esculpe."

-Warburg: "El ritual de la serpiente"



Fundirse con la casa

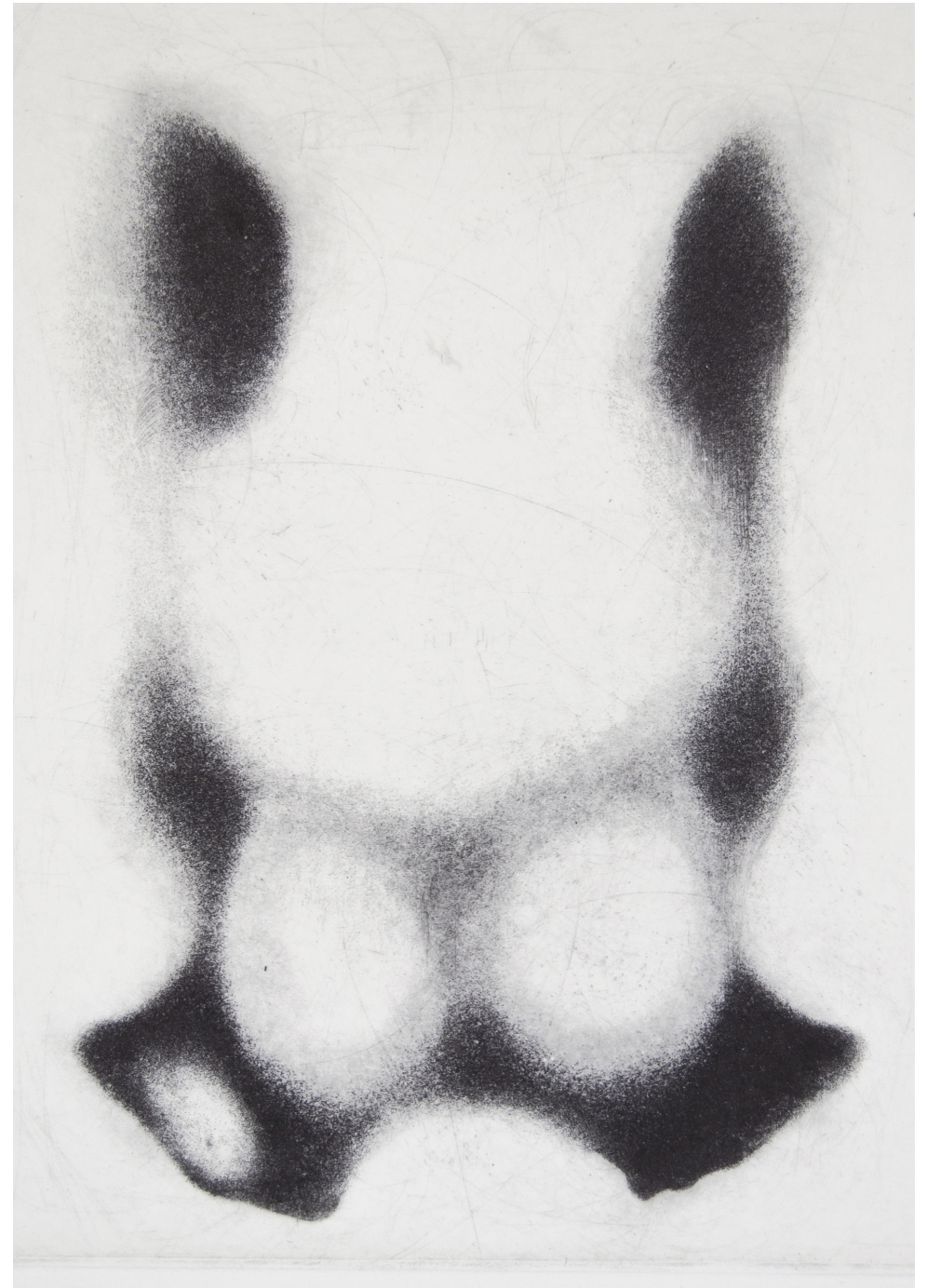
Casa-cuerpo de Francesca Woodman

SOMBRA-RESTO-SEMILLA

ESTAMPAS DE HUESOS



Fotografía del hueso sobre la plancha de cobre tras haber aplicado la pintura en spray.



Sombra II. Aguatinta estampada en papel de grabado Hahnemühle



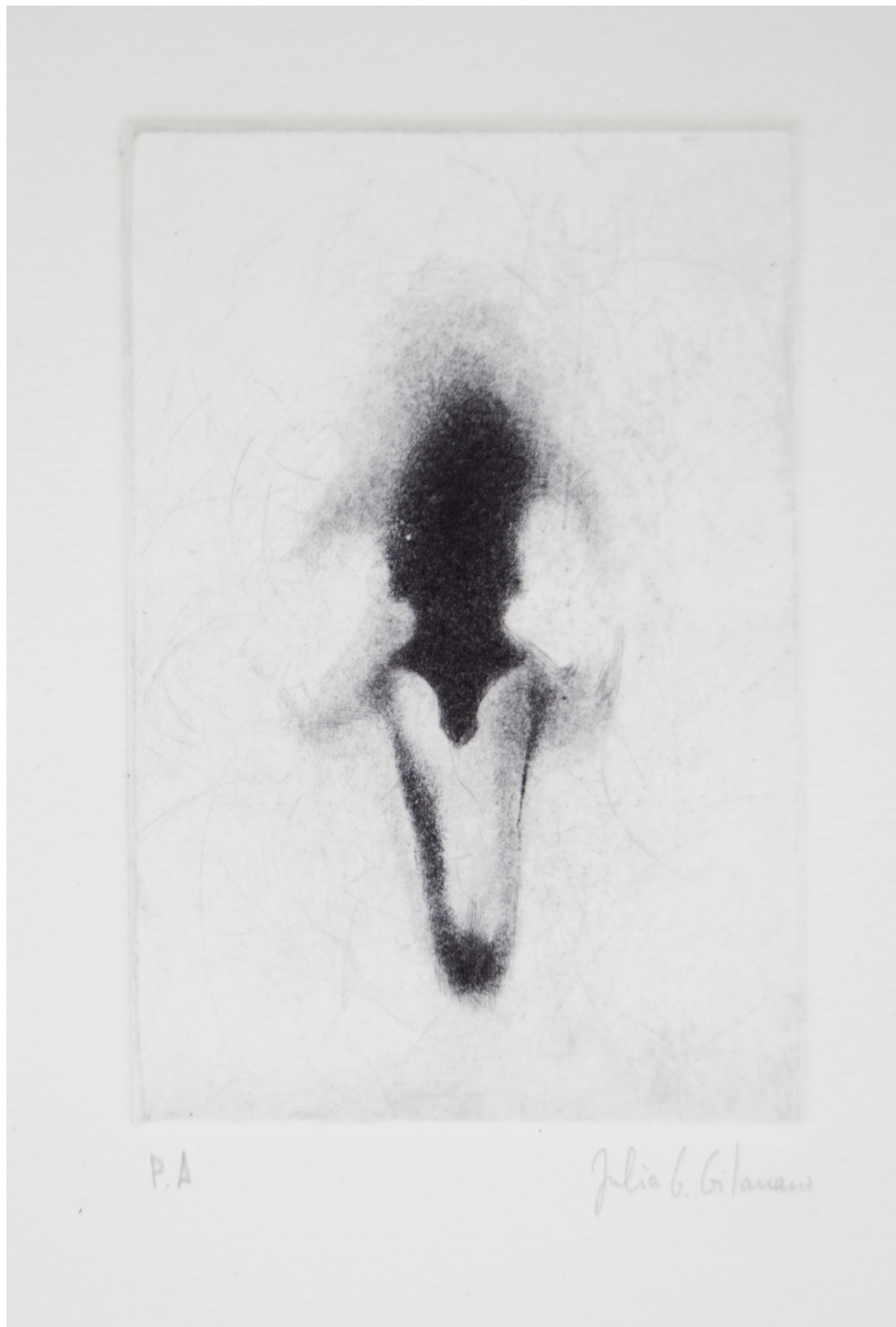
Fotografía del hueso sobre la plancha de cobre tras haber aplicado la pintura en spray.



Sombra I. Aguatinta estampada en papel de grabado Hahnemühle.

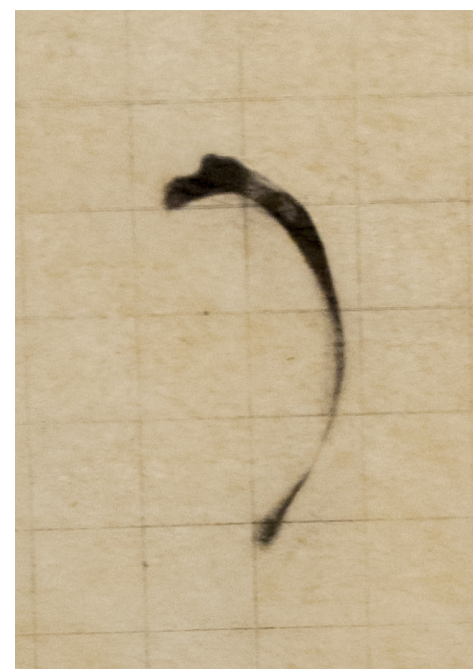








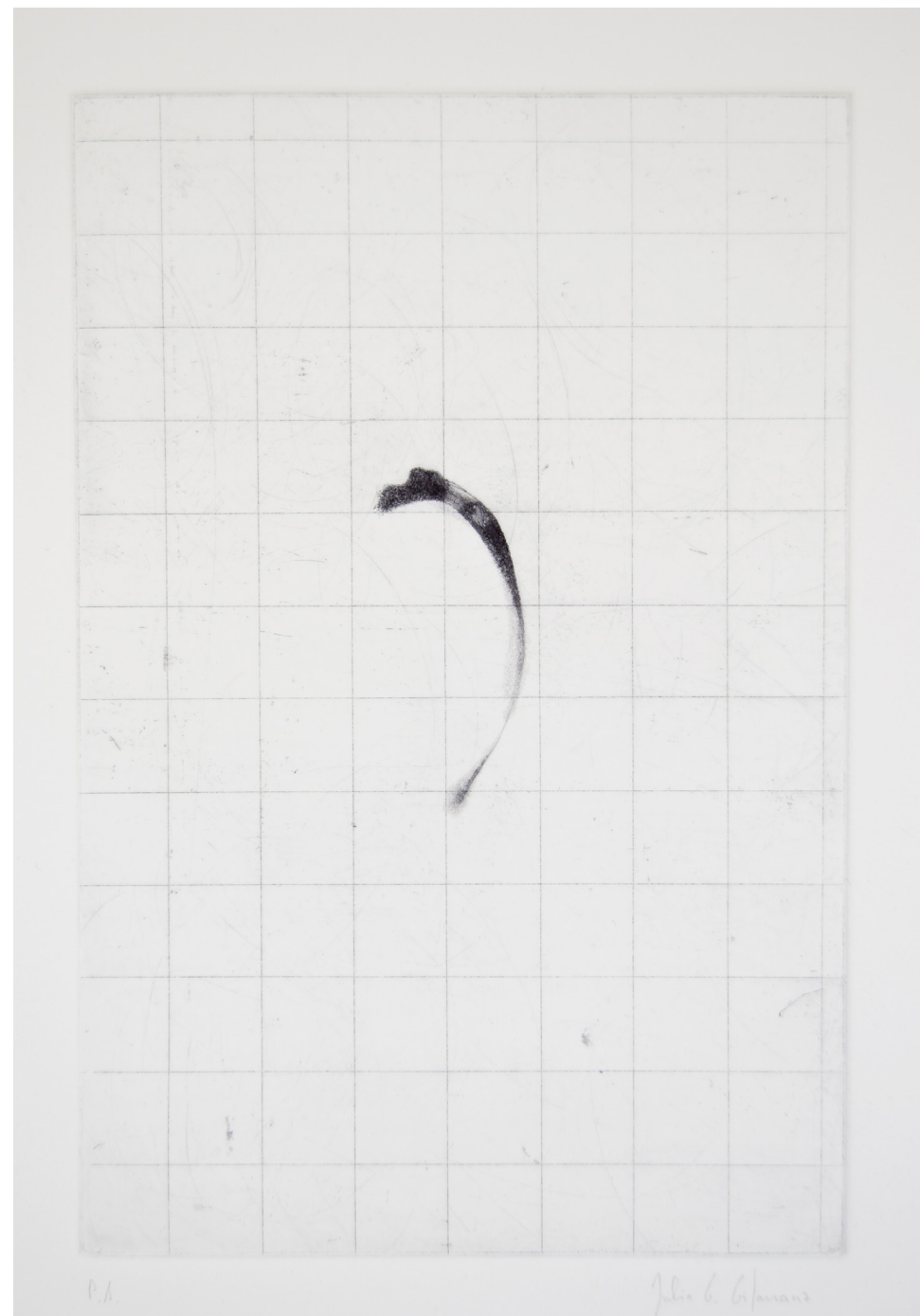
Cuerpo-Casa-Piel, tinta de grabado sobre papel de patronaje.



Detalles de la serie Sombras. Aguatintas estampadas en papel de patronaje.



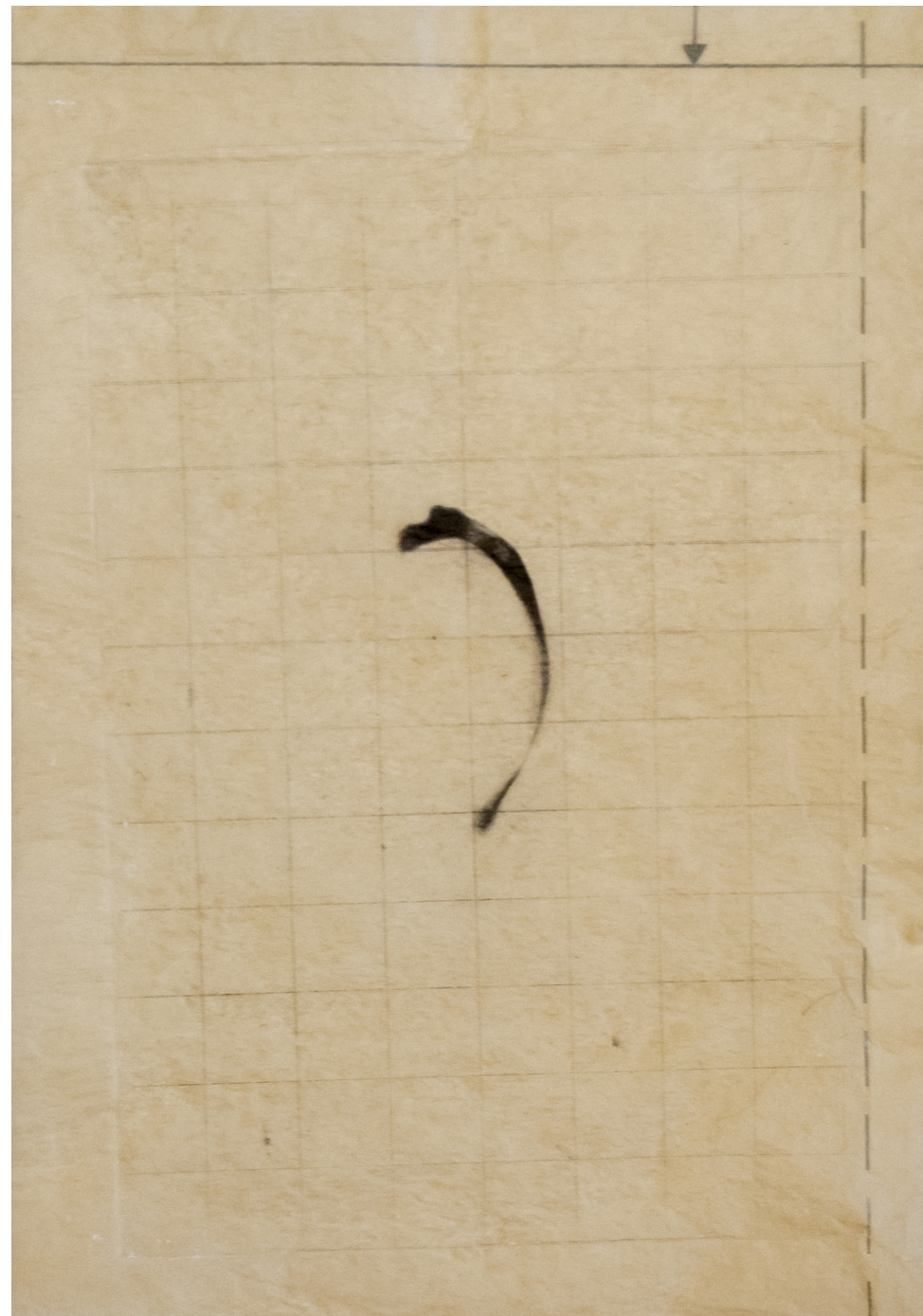
Sombra IV. Aguatinta estampada en papel de grabado Hahnemühle.



Sombra V. Aguatinta estampada en papel de grabado Hahnemühle



Sombra IV. Aguatinta estampada en papel de patronaje.



Sombra V. Aguatinta estampada en papel de patronaje.

CUERPO-CASA-PIEL
INSTALACIÓN DE UN REFUGIO



Intervención realizada junto con Lorena Basterechea Mayoral. Frágil arquitectura, casa sintetizada en dos planos. Los papeles de patronaje ensamblados forman un tejido de papel ligero, maleable y fino como una segunda piel. La tela, o dibujo-proyecto de una tela mejor dicho, fue tendida con cuerda fina entre varios árboles, pinos altos en un terreno llano a la ladera de la montaña. Elevada varios palmos del suelo, la parte baja de la tienda se tensó con hilo que la ataba -o cosía- a varias ramas y huesos semienterrados en la montaña. Queda tendido el espacio, nuestra parcela, nuestro refugio casi imaginario de tan frágil y etéreo. Ondeaba con el viento como la vela de un barco que con las rachas más violentas parece querer salir volando. Es nido, piel, dibujo, vestido y casa.

TEXTO PARA UNA ARQUITECTURA COSIDA **Por Lorena Basterechea Mayoral**

Allí donde no hay muro que abrir la piel envuelve y la sombra conquista. La mudanza es inevitable. Aunque de noche se señalan, la grieta y la sombra saben que las separa el espacio. Ella es en, ella es sobre. Pero las dos recorren, y se miran. Recordando los restos, las faces rotas, la sombra acaricia la grieta para poder nombrarla y burlarla. Donde la grieta niega, la sombra pide a gritos ser seguida. Donde la grieta no se deja habitar, la sombra, eco de piel, afirma la morada. La piel se tiende. La piel se tensa. La sombra se estira y desde dentro retumban los huesos, planeando sobre el suelo, planeando quedarse. Porque saben que solo así, con su sombra negra, dibujan la casa.

ENLACE AL VÍDEO DE LA PIEZA:

www.juliaggilarranz.wixsite.com/portfolio/copia-de-sombra-resto-semilla





Fotografías de la intervención en Canencia.





Fotogramas del vídeo Cuerpo-Casa-Piel.



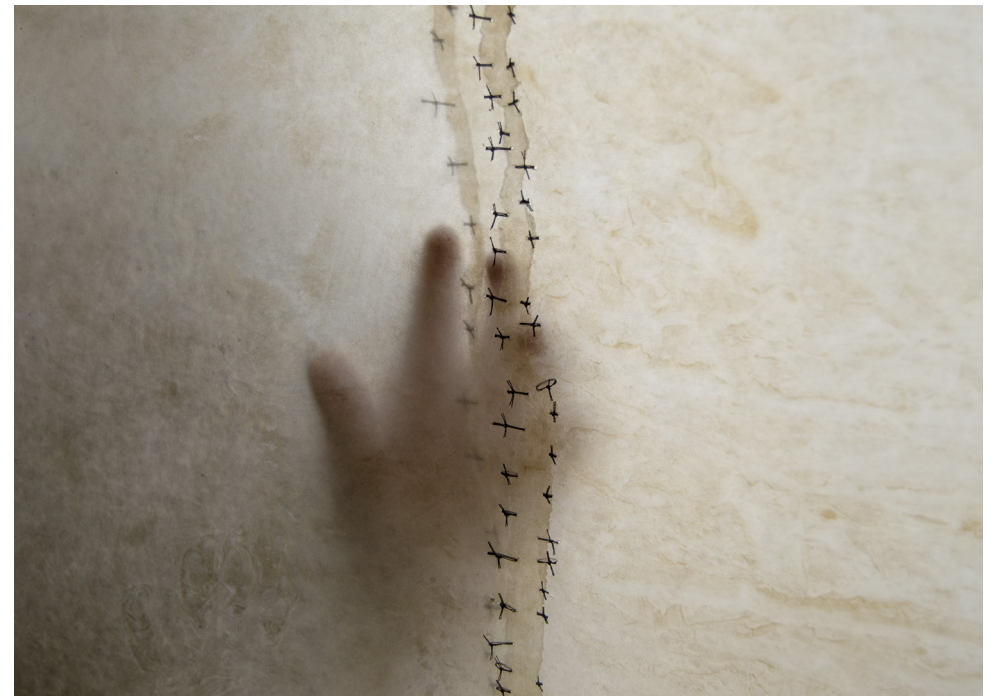




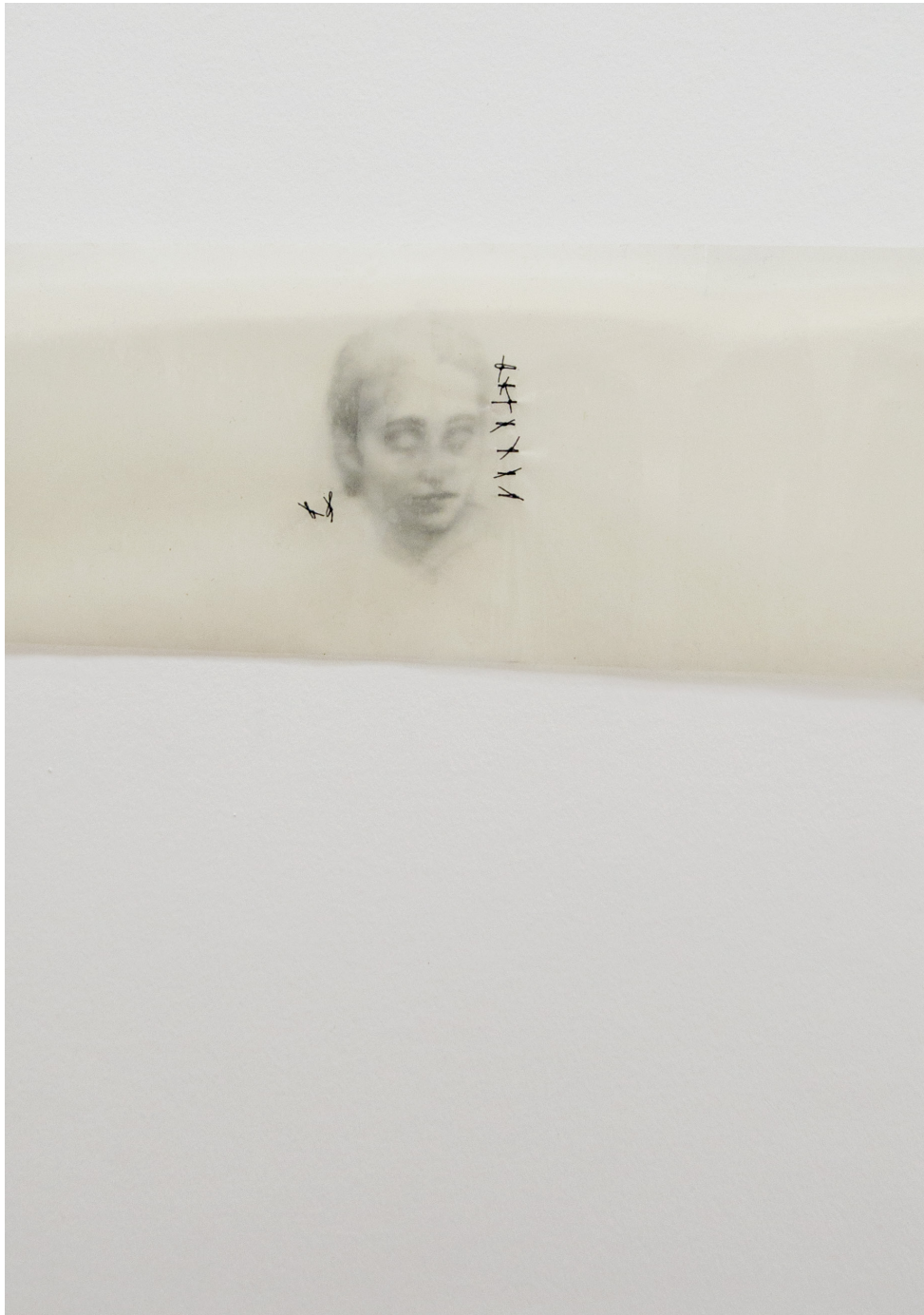
Serie fotográfica Cuerpo-Casa-Piel.

ANTECEDENTES Y ESTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

Se presenta una breve muestra de algunos de los trabajos previos, aproximaciones y procesos de experimentación que han conducido el proceso creativo. Tanto en el terreno de la investigación plástica como conceptual, estos materiales y contenidos orbitan entorno a ideas comunes que son, de una manera u otra, germen de los trabajos presentados.



Fotografía del panel nº1. Hilo cosido sobre papel cristal tratado.



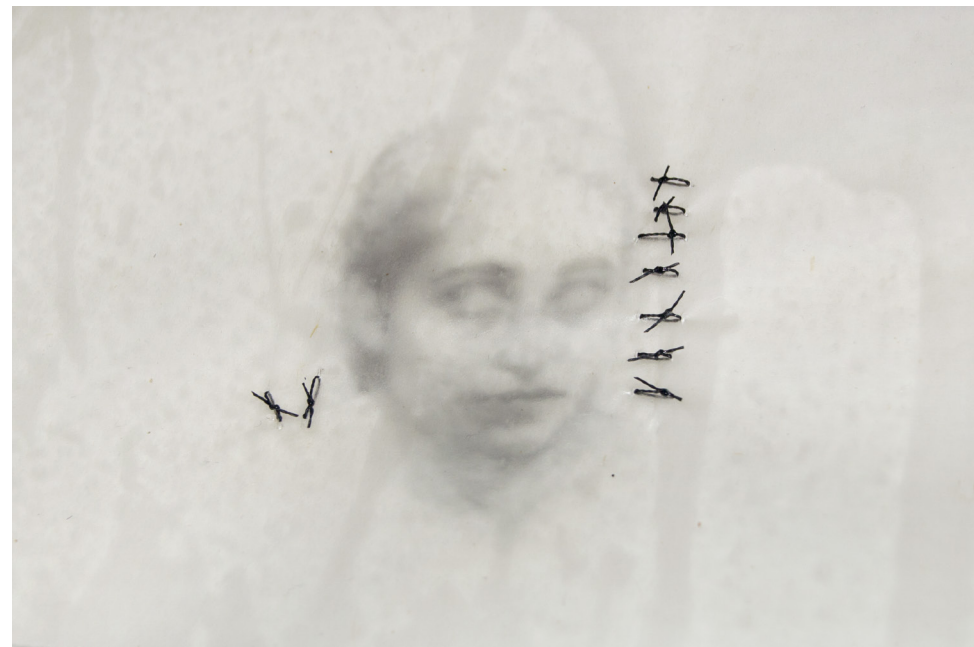
Sutura I, 32x25 cm. Grafito sobre papel e hilo cosido en papel japonés Gampi



Sutura II, 32x25 cm. Grafito sobre papel e hilo cosido en papel japonés Gampi



Sutura III, 32x25 cm. Grafito sobre papel e hilo cosido en papel japonés Gampi



Detalle de Sutura I, 32x25 cm. Grafito sobre papel e hilo cosido en papel japonés Gampi



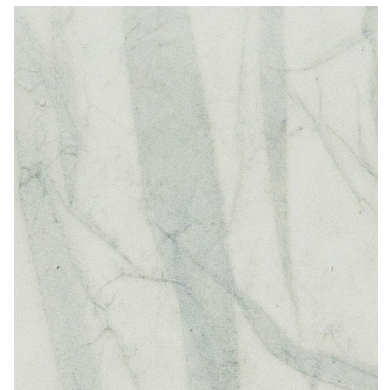
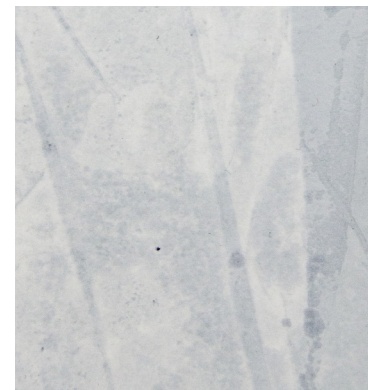
Detalle de Sutura IV, 32x25 cm. Grafito sobre papel e hilo cosido en papel japonés Gampi



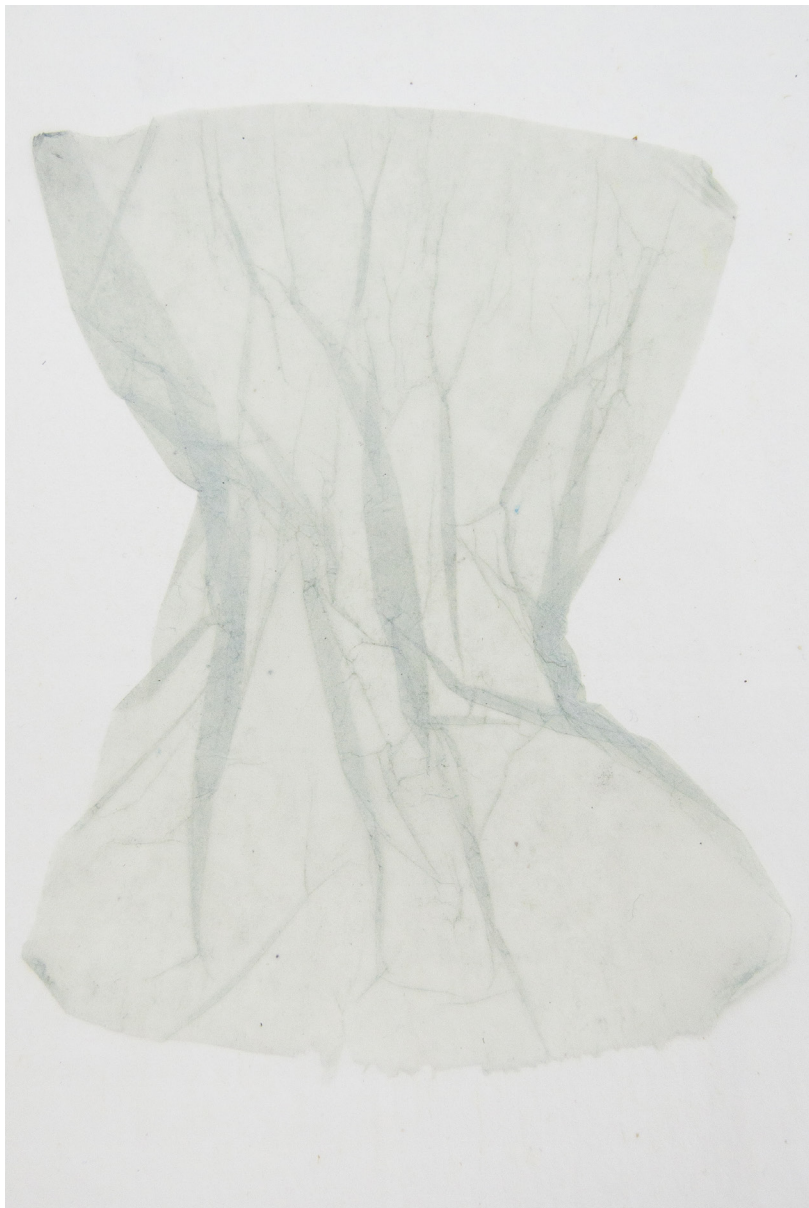
VELOS

Aquí el papel es matriz y soporte al mismo tiempo. El proceso ha consistido en emplear papeles de seda o japoneses (siempre buscando el gramaje más ligero) y entintarlos creando al mismo tiempo distintas formas con sus pliegues.

Limitando la gama de colores a unos tonos fríos, desaturados y muy luminosos (en ocasiones se emplea únicamente tinta blanca), lo que buscaba era una huella fantasmal que apareciese como un velo sutil y quebradizo sobre la superficie del papel. Creo que esta apariencia subraya la delicadeza y sutileza del propio material empleado.



Detalle de dos estampaciones



Velo I. Estampación directa de un papel entintado.



Velo IV. Estampación directa de un papel entintado.



Gorriones, 32x25 cm. Aguafuerte estampada sobre papel japonés Gampi



Fotografía de partida para la práctica del método abrasivo.



Intervención sobre una estampa del método abrasivo en cobre.

JULIA GARCÍA GILARRANZ

e: juliaggilarranz@gmail.com

<http://juliaggilarranz.wix.com/portfolio>

